Elżbieta Zimna



Czeski teatr absurdu

Dramaty Václava Havla na tle czeskiej historii i kultury



Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
Fundacja Slawistyczna

Kultura na Pograniczach 17

Czeski teatr absurdu

Dramaty Václava Havla na tle czeskiej historii i kultury

Kultura na Pograniczach
[Borderland Cultures]

17

Elżbieta Zimna



Czeski teatr absurdu

Dramaty Václava Havla na tle czeskiej historii i kultury

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
Fundacja Slawistyczna

Warszawa 2022

Recenzje wydawnicze [Editorial Reviews]
Prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc
Akademie múzických umění v Praze, Česká republika
[The Academy of Performing Arts in Prague, Poland]

Dr hab. Joanna Krakowska, prof. inst.
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Polska
[Institute of Art, Polish Academy of Science, Warsaw, Poland]

Publikacja dofinansowana z programu „Doskonała Nauka" Ministra Edukacji i Nauki.
[The work was financed from the "Excellent Science" Programme of the Polish Minister of Education and Science.]



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

Projekt okładki i stron tytułowych [Cover, Half-title, and Title Page Design]
Barbara Grunwald-Hajdasz

Na okładce: Praski Hrad, fot. E. Zimna
[Cover: The Prague Castle, photo E. Zimna]

Redaktor prowadzący [Editoral Supervision]
Dorota Leśniewska

Redakcja i korekta [Editing and Proofreading]
Dorota Muszyńska-Wolny

Skład [Typesetting]
Jacek Marciniak

e-ISBN: 978-83-64031-71-7
ISSN: 2450-565X (Kultura na Pograniczach)

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
[Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences]
ul. Bartoszewicza 1b/17, 00-337 Warszawa
tel. 22 826 76 88, wydawnictwo@ispan.waw.pl, www.ispan.waw.pl

PODZIĘKOWANIA

Najserdeczniej dziękuję profesorowi Lechowi Sokołowi za to, że stał na każdym rozdrożu mojej zawodowej drogi i że za każdym razem sprawiał, że mogłam iść w wymarzonym kierunku. Ogromnie dziękuję moim czeskim przyjaciołom: Helenie Stachovej i Janowi Jiříkowi za przybliżanie mi tajników czeskości i czeskiego języka, Ewie Partydze za mobilizację, profesor Joannie Sosnowskiej za życzliwość, a Václavowi Havlovi za wszystko, co w życiu napisał i zrobił.

SPIS TREŚCI

WSTĘP

W Polsce potoczna wiedza o Václavie Havlu sprowadza się do kilku banalnych informacji: tego, że był prezydentem Czech, był sympatyczny, miał młodszą żonę i że podobno coś pisał. Nawet osoby, które czytały jego eseje, publikowane najpierw w wydawnictwach podziemnych, a później w „Gazecie Wyborczej", niewiele wiedzą o jego dramatach. A ci, którzy nawet jakiś jego dramat widzieli na scenie, nie są o nim najlepszego zdania. Bo też polskie inscenizacje dramatów Václava Havla były przykładem niezrozumienia jego sztuk, zarówno przez publiczność jak i teatr (z zaledwie dwoma wyjątkami). Moja rozprawa jest próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się stało, dlaczego te dramaty są tak trudne do interpretacji i inscenizacji i dlaczego polscy reżyserzy ponosili podczas tego zadania klęskę, a polscy widzowie odczuwali przede wszystkim irytację.

Dzieło Václava Havla jest skomplikowane, a droga, którą autor proponuje swojemu odbiorcy jest bardzo nieoczywista i trudna do zrealizowania. Do tego postaci z jego dramatów co innego mówią, a co innego robią i nie są osobami, którymi na pierwszy rzut oka wydają się być.

Dramaty Václava Havla są inne. Zawsze inne, niż się spodziewamy. Mają w sobie coś zaskakującego, niepokojącego, nawet irytującego, bo wciąż się wymykają, nie spełniają oczekiwań, mylą tropy, zastawiają pułapki. Długo miałam z nimi problem, nie dawały mi spokoju, nie mogłam znaleźć miejsc ich pęknięcia i przyczyn zagadkowych działań postaci. Kryły w sobie tajemnicę.

Nie jest łatwo dotrzeć do ich prawdziwego przesłania, każdy czytelnik i widz musi wpaść w którąś z ich pułapek. Są po prostu tak napisane. Po to, żeby o nich myśleć, żeby do nich wracać, żeby próbować znaleźć to pęknięcie, ten temat niedający nam spokoju, to pytanie, na które jeszcze nie znaleźliśmy odpowiedzi.

Można próbować otwierać je przy pomocy różnych wytrychów, czyli uproszczonych interpretacji, jak choćby ten najczęstszy, biograficzny lub historyczny, co prowadzi do wielu nieporozumień. Można próbować interpretować je posługując się najnowszymi metodami badawczymi, które niekoniecznie

zapewniają sukces i nie zawsze rzeczywiście wzbogacają stan badań nad tekstem, który bierze się na warsztat. Dzieł przestrzegających przed stosowaniem wytrychów nie da się otwierać wytrychami. Jedynym kluczem, który otwiera te dramaty w pełni, który potrafi ujawnić całe ich bogactwo i niebanalność, jest ten, który zostawił do nich sam autor i nieliczni teoretycy teatru absurdu. Jest to klucz etyczny.

Staram się w mojej rozprawie dotknąć tajemnicy tych dramatów, znaleźć ukryte intencje ich bohaterów, ich nieuświadomione motywacje, które prowadzą ich zazwyczaj, logicznie i konsekwentnie, w miejsca, w które nie mieli zamiaru dotrzeć. Próbuję też znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje.

Jednak dramat to tylko fundament, punkt wyjścia do fascynującej i nieprzewidywalnej podróży, jaką jest teatr. Dlatego przy omówieniu obrazu świata przedstawionego każdego z dramatów i ich możliwych interpretacji umieszczam też omówienie najciekawszej lub najbardziej niebanalnej inscenizacji utworu.

W tytule mojej pracy celowo umieściłam czeską historię i kulturę jako tło dramatów Václava Havla, aby podkreślić ich znaczenie, zwrócić uwagę, że te sztuki wyrosły właśnie z tego gruntu, a historia kraju, również z powodu swojego wpływu na autora i jego rodzinę, głęboko się w nim odcisnęła. Bynajmniej nie oznacza to, że należy interpretować te utwory jako zapis określonego okresu historycznego w określonym państwie. To by tylko prowokowało widza do uspokajającego stwierdzenia, że go to nie dotyczy, a Havlovi chodziło o coś dokładnie przeciwnego. Chciał wrzucić odbiorcę w pewną niejednoznaczną sytuację egzystencjalną, zmusić do stawiania sobie pytań i poszukiwań na nie odpowiedzi we własnym sumieniu. Kontekst czasu i miejsca może za to podpowiadać tropy interpretacyjne, pogłębiać rozumienie trudnych sytuacji, w jakich znaleźli się bohaterowie tych dramatów.

Sztuki Václava Havla najczęściej inscenizowano realistycznie. Sam autor zalecał granie ich „tak, jak są napisane", bez reżyserskich czy aktorskich popisów. Największą trudnością przy przenoszeniu na scenę dramatów Havla jest właśnie ich realizm, pozorne zanurzenie w czasach, w których powstały. Tajemnicą tych tekstów jest to, że ten realizm przekraczają, że zamieniają go w doświadczenie ponadczasowe, uniwersalne.

W mojej rozprawie analizuję całokształt twórczości literackiej Václava Havla, z oczywistych powodów kładąc większy nacisk na jej część dramaturgiczną, która jest negatywowym odbiciem części eseistycznej. Dramaty Havla są dla mnie swoistym terrarium, do którego autor wpuszcza postaci bez, jak to nazywał, osobistego poręczenia własnych czynów, aby obserwować ich zmagania, kiedy próbują zatrzymać swój upadek po równi pochyłej. Te dramaty pokazują, dokąd prowadzi podążanie inną drogą, niż ta, którą autor wskazał w esejach. Bo też twórczość Václava Havla to przede wszystkim rozmowa o etyce, i to nie jakiejś ogólnej i nas osobiście niedotyczącej,

ale tej, którą trzeba stosować w każdej minucie swojego życia i przy każdej decyzji.

Idee Václava Havla były i są do dziś w Czechach wyszydzane. Panuje pogląd, że był to oderwany od życia fantasta, który sobie naiwnie myślał, że można kierować się w życiu jakimiś ideałami, który powtarzał utopijne twierdzenie, że prawda i miłość zwyciężą nad kłamstwem i nienawiścią. A jednak, wbrew pozorom, jego idee zostały wchłonięte przez czeskich intelektualistów, mimo wszystko są do dziś żywe i wracają dyskretnie od czasu do czasu: w filmach, dramatach, esejach, literaturze pięknej. Przykładem jest choćby w Polsce dobrze znany i bardzo lubiany Petr Zelenka.

Dramaty Václava Havla intrygowały mnie od dawna, od chwili, kiedy w 1991 roku ukazały się po polsku. Jednak studiować je zaczęłam po ukazaniu się ostatniego z nich i po jego kompletnie chybionej warszawskiej inscenizacji w 2008 roku. Postanowiłam wtedy napisać artykuł, który byłby odpowiedzią na zarzuty osób oskarżających Václava Havla, że po latach spędzonych na szczytach władzy nie umie już pisać. Okazało się to początkiem drogi, na której niespodziewanie nauczyłam się języka czeskiego, zostałam tłumaczką z tego języka i bohemistką, czego wynikiem jest moja rozprawa, będąca pierwszą w Polsce próbą spojrzenia na całokształt twórczości Václava Havla.

Staram się być nieustannie przygotowany na sąd ostateczny. Na sąd, przed którym nic nie zostanie zatajone, który wszystko, co trzeba docenić, odpowiednio doceni i który z łatwością zauważy wszystko, co jest choćby odrobinę nie na swoim miejscu. Zakładam, że najwyższy sędzia jest takim samym pedantem jak ja. Ale właściwie dlaczego tak mi zależy na ostatecznej ocenie? Przecież już mogłoby mi być wszystko jedno. Ale nie jest mi wszystko jedno, ponieważ jestem przekonany o tym, że moje istnienie – tak samo, jak wszystko, co się kiedykolwiek wydarzyło – wzburzyło powierzchnię bytu, który po tej mojej fali, choćby była nie wiem jak marginalna, nieważna i przelotna, jest i na zawsze już pozostanie inny, niż był przed nią. Ja po prostu przez całe życie uważam, że to, co się raz wydarzyło, już nigdy nie może się cofnąć i właśnie z tego powodu wszystko trwa na zawsze. Po prostu byt ma pamięć. W związku z tym moja skromna osoba – burżuazyjne dziecko, laborant, żołnierz, montażysta sceniczny, autor sztuk teatralnych, dysydent, więzień, prezydent, emeryt, fenomen publiczny i pustelnik, rzekomy bohater i potajemny cykor – będzie tu na zawsze. Ewentualnie nie tu, ale gdzieś. Jednak nie gdzieś indziej. Gdzieś tu.

Václav Havel, *Prosím stručně*

ROZDZIAŁ I

HAVEL, CZYLI CZECH

Václav Havel jest tak bardzo czeski, że nie da się pisać o Czechach – o ich historii i kulturze – żeby choć raz nie wspomnieć o samym Havlu, albo przynajmniej o kimś z jego rodziny. Z drugiej strony nie da się pisać o Havlu bez wspominania na każdym kroku o historii Czech i różnych nurtach czeskiej kultury[1].

Historia Europy Środkowej w XX wieku bardzo wyraźnie odcisnęła się na życiorysach jej obywateli. Każda z przełomowych dat jej historii jest też przełomową datą w życiu zamieszkujących ją osób. Nie inaczej było z Václavem Havlem, dla którego każdy z owych przełomów był początkiem mniejszej lub większej katastrofy. W życiorysach Czechów jak refren powtarzać się będą daty: 1918, 1938, 1948, 1968, 1989[2].

Pierwsze katastrofy

Václav Havel urodził się 5 października 1936 roku w bardzo zamożnej i wpływowej rodzinie o bogatych tradycjach intelektualnych i społecznikowskich. Dziadek ze strony matki, Hugo Vavrečka (1880–1952), był inżynierem, dziennikarzem, przedwojennym ministrem i dyplomatą[3]. Dziadek ze strony ojca,

---

[1] Historię rodziny Havlów szczegółowo opisał w swoich wspomnieniach ojciec Václava Havla (V. M. Havel, 1993). Z tego opracowania korzystali wszyscy autorzy biografii członków tej rodziny.

[2] Czescy historycy i dziennikarze często piszą i mówią o „feralnych ósemkach" w historii swojego kraju, które mają przynosić wydarzenia przełomowe. Oprócz lat 1938, 1948 i 1968, które zapoczątkowały tragiczne rozdziały w historii Czechosłowacji, podają też rok 1918, kiedy powstało państwo nazywane „Pierwszą Republiką", i rok 1989, kiedy (odrobinę spóźniony) nadszedł kolejny przełom (Hájková i in., 2016; Klíma i in., 2012; Kokošková, 2008).

[3] Hugo Vavrečka był człowiekiem wszechstronnie uzdolnionym, pisał również wiersze, które wraz z jego wspomnieniami, fragmentami korespondencji i wyborem napisanych przez niego artykułów prasowych można znaleźć w jego książce (Vavrečka, 1997). Miał też duży wpływ na obydwu wnuków: Václava i Ivana Havlów. W albumach rodzinnych zachowały się fotografie, jak na przykład podczas spaceru po lesie robi chłopcom wykłady o roślnach. Reprodukcje albumów znalazły się choćby w zbiorze przemówień prezydenckich Václava Havla

Vácslav Havel (1861–1921), był architektem, właścicielem ziemskim i mecenasem kultury[4]. Na przełomie XIX i XX wieku zbudował w centrum Pragi, przy Placu Wacława, Lucernę – na owe czasy najnowocześniejsze luksusowe centrum usługowo-rozrywkowo-handlowo-mieszkaniowe, w którym znajdowało się jedno z pierwszych praskich kin[5]. Ojciec Václava Havla, Václav Havel (1897–1979; do dziś czeską tradycją jest nadawanie pierworodnym synom imion ojców, a córkom matek), tak jak ojciec został architektem i wybudował pod Pragą sławne Barrandovskie tarasy, czyli położony na malowniczym i skalistym brzegu Wełtawy kompleks rekreacyjny z basenem i restauracją, z której roztaczał się widok na okoliczne wzgórza i rzekę[6]. Jego brat, Miloš Havel (1899–1968), najpierw z sukcesem prowadził kino w Lucernie, później, również na Barrandovie, wybudował największe i najnowocześniejsze w tej części Europy hale zdjęciowe, dając tym początek czeskiemu przemysłowi filmowemu. Nazywano go „magnatem filmowym"[7]. Havlowie byli właścicielami nie tylko Lucerny i Barrandova, ale też kilku praskich kamienic i okazałej wiejskiej rezydencji Havlov.

Druga wojna światowa dla każdego narodu zaczęła się w trochę innym momencie. Dla Czechów już w roku 1938. We wrześniu na mocy Układu Monachijskiego Czechosłowacja straciła terytoria przygraniczne na rzecz Niemiec, a kilka miesięcy później, w marcu 1939 Hitler rozpoczął okupację kraju, tworząc Protektorat Czech i Moraw. (Słowacja, o czym po wojnie taktycznie milczano, stanęła po stronie nazistów). Trzeba podkreślić, że okupacja terenów Czechosłowacji bynajmniej nie przebiegała tak dramatycznie, jak w Polsce. Po pierwsze Czesi skapitulowali bez walki. Byli na nią przygotowani,

---

z 1997 roku (V. Havel, 1998), a Ivan we wspomnieniach (Lukeš, 2017, s. 18) opisuje, że dziadek mu cierpliwie „objaśniał urządzonka", to znaczy na żądanie wnuka opisywał ze szczegółami (i wykonując rysunki poglądowe) zasadę działania dowolnego mechanizmu czy maszyny. Reprodukcje zachowanych rysunków dziadka zostały zamieszczone w książce o Ivanie Havlu (Wohlmuth Markupová, 2017).

[4] Vácslav Havel przekazał też synom (co ze szczegółami opisuje Václav M. Havel) etos przedsiębiorcy. To ktoś, kto swoją pracę zawsze wykonuje z miłością, jest dla innych przykładem uczciwości i pracowitości, troszczy się przede wszystkim o swoich pracowników. Dziadek Václava Havla był też wielkim czeskim patriotą: starał się zatrudniać wyłącznie Czechów, a swoje piękne wielkomiejskie domy oraz sławny pałac Lucerna wybudował z zamiarem uczynienia z Pragi metropolii, która nie będzie musiała wstydzić się swojej architektury, kiedy wreszcie Czechy wybiją się na niepodległość (V. M. Havel, 1993, ss. 16–50).

[5] O kinie Lucerna i działalności Miloša Havla piszę również w rozdziale XVI.

[6] Václav M. Havel rozwijał ojcowską etykę nie tylko w działalności biznesowej i architektonicznej, ale też społecznej. Był działaczem patriotycznego czechosłowackiego ruchu studenckiego i międzynarodwej organizacji studenckiej World Students' Christian Federation (wyznającej chrześcijańskie ideały, ale odcinającej się od religii) oraz czechosłowackiego oddziału YMCA. Aktywnie działał w studenckich akcjach samopomocowych, na przykład brał udział w wybudowaniu praskiej Letnej kolonii mieszkalnej dla studentów, która służyła aż 55 lat. Należał również do Loży Masońskiej (V. M. Havel, 1993, ss. 105–159).

[7] To określenie najlepiej oddaje pozycję Miloša Havla w międzywojennej Czechosłowacji i taki podtytuł nosi też jego biografia (Wanatowiczová, 2013).

uzbrojeni i wyszkoleni, mieli na granicy z Niemcami pas bunkrów i umocnień obronnych, ale odeszli stamtąd bez jednego wystrzału. Kiedy okazało się, że żadne ze sprzymierzonych państw nie ma zamiaru im pomóc, a zamiast tego, aby uniknąć wojny, uznają winę Czechów, którzy mieli jakoby prześladować Niemców w swoim państwie, woleli się poddać. Czesi żyją w przekonaniu, że jest ich bardzo mało i nie mogą sobie pozwolić na żadną niepotrzebną stratę fizycznej tkanki narodu. Dlatego zapadła decyzja, że lepiej będzie skapitulować, niż zginąć[8]. Po drugie na tych terenach od niepamiętnych czasów Czesi żyli z Niemcami. Przewagę nad nimi uzyskali dopiero w roku 1918, kiedy mogli po kilku stuleciach życia pod obcą władzą stworzyć własne państwo. W 1938 roku dla wielu obywateli kraju (przede wszystkim niemieckich) po prostu znów sytuacja się odwróciła i ponownie zaczęli rządzić Niemcy. Oczywiście dla Czechów była to tragedia, czuli się zdradzeni i pokrzywdzeni, ale postanowili to po prostu przeczekać („przystosować się" – jak brzmi dewiza głoszona przez wielu rodaków Havla). Na terenie dobrze uprzemysłowionych Czech Niemcy uruchomili produkujący pełną parą przemysł zbrojeniowy. Za niespełna rok podbiją Francję na czołgach wyprodukowanych przez Czechów (Beneš, 2007; Brandes, 2000; Emmert, 2016; Kvaček i in., 2009; Toms, 1995).

W 1938 roku skomplikowała się też sytuacja rodziny Havlów. Ojciec i stryj Václava Havla musieli z wielką zręcznością i ostrożnością lawirować, żeby nie stracić Barrandova i Lucerny, które były jednocześnie źródłem utrzymania rodziny. Zwłaszcza Miloš Havel dokonywał cudów dyplomacji nieustannie pertraktując z nazistami. Dzięki jego wysiłkom wytwórnia filmowa nie dostała się od razu w niemieckie ręce i przez całą wojnę kręcono w niej czeskie filmy. Miloš Havel ostatecznie został zmuszony do sprzedaży (oczywiście po cenie bardzo zaniżonej) barrandovskiej wytwórni, po tym, jak aresztowany przez gestapo przesiedział kilka miesięcy w więzieniu i jak zawisła nad nim groźba zesłania do obozu koncentracyjnego (Wanatowiczová, 2013, ss. 130–157).

Kiedy wydawało się już, że najgorsze minęło, pod koniec wojny, w lutym 1945 roku, wydarzyło się nieszczęście, które okazało się tylko wstępem do długiego pasma nieszczęść, jakie miały teraz prześladować całą rodzinę. Amerykańscy lotnicy, lecąc zbombardować Drezno, pomylili się i zrzucili bomby na Pragę. W centrum zniszczyli przede wszystkim skrzydło staromiejskiego ratusza i zabudowania na nabrzeżu Wełtawy. Jedna z uszkodzonych kamienic była domem Havlów.

Mały Vašek w tym czasie żył beztrosko i dostatnio na Havlovie. Wojna na spokojną czeską wieś nie docierała, prowiant zapewniał ojciec. Havel wraz z młodszym o dwa lata bratem Ivanem (dziś wybitny specjalista od cybernetyki) dorastali w sielskiej atmosferze otoczeni troskliwą opieką matki, Bože-

---

[8] O tych trudnych chwilach w historii piszą wszystkie czeskie podręczniki, ale ciekawie zostało to ujęte na przykład w pracach: Klíma i in., 2012; Pavlíček, 2010; Peroutka, 2002.

ny Havlovej (1913–1970)[9], opiekunek, guwernantek i służby. Ich „wakacje" przeciągnęły się na jeszcze kilka lat po wojnie, bo zanim mogli wrócić do Pragi, trzeba było odbudować dom na nabrzeżu[10].

Czesi, szczególnie od czasu przebywania pod dyskryminującą ich władzą Monarchii Habsburskiej, kierowali życzliwe spojrzenia w stronę Rosji. Widzieli w niej „starszego i silniejszego brata", roili o jedności słowiańskiej i królestwie słowiańskim (pod światłym przywództwem Rosji oczywiście). I bardzo martwiło ich niechętne i niezrozumiałe dla nich stanowisko Polaków w tej kwestii, a nawet gorsząca ich polska nienawiść do Rosji, którą uważali za głęboko krzywdzącą dla „słowiańskiego brata". Wiek XIX i pierwsza połowa XX to okres bezkrytycznej wręcz miłości Czechów do Rosjan, który zaowocował później obecnością silnej (i silnie związanej ze Związkiem Radzieckim) partii komunistycznej w niepodległej Czechosłowacji. Partii zasiadającej w parlamencie i posiadającej spore poparcie społeczne. Ciekawe jest, że miłość Czechów do Rosjan była tak wielka, że nie mogły nią zachwiać nawet doniesienia o gwałtach i bezprawiu. Czeskie społeczeństwo uważało, że do tego zdolni są tylko Niemcy (których znali dobrze), a Rosjanie (których nie znali wcale) zawsze ich obronią[11].

Również dlatego po wojnie w Czechosłowacji komuniści w wolnych wyborach zdobyli ponad 40% głosów, stopniowo, wspierani przez Moskwę, przejmowali policję, armię i organizacje robotnicze. Robili, co tylko się dało, aby sparaliżować działania demokratycznego rządu. W końcu, na początku 1948 roku, demokraci spróbowali manewru taktycznego – skoro nie dało się już zupełnie rządzić, ogłosili upadek gabinetu, licząc na nowe, demokratyczne wybory. Komuniści tylko na to czekali. Byli przygotowani. Natychmiast przejęli władzę. Swój pucz nazwali „zwycięskim lutym" i określali „zwycięstwem ludu pracującego" (Brenner, 2015; Devátá & Kocian, 2011). Rozpoczął się komunistyczny terror z krwawymi procesami politycznymi na czele, a we wszystkie dziedziny życia zaczęli się wtrącać przysyłani z Moskwy „doradcy",

---

[9] Jak wyjątkową osobą była Božena Havlová, możemy dowiedzieć się z relacji syna. Ivan Havel opisuje wielki talent plastyczny matki, która przed przyjściem dzieci na świat umieszczała swoje rysunki w czasopiśmie „Měsic", pisywała również o modzie, studiowała w Wiedniu i w Pradze historię sztuki oraz (już w Pradze) malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych. Studiów nie skończyła, ponieważ wyszła na mąż i urodziła dzieci. Dla synów sporządzała niezwykle ciekawe pod względem plastycznym tablice do nauki i prowadziła bogato ilustrowane zdjęciami i uzupełniane własnymi rysunkami albumy z życia rodzinnego, które są małymi dziełami sztuki. „Nie dokończyła studiów, że tak powiem, przez nas, ponieważ wyszła za mąż i jej priorytetem zostaliśmy my. Czy podjęła właściwą decyzję, sam oceń" – mówi Ivan Havel w książce. Božena Havlová bardzo dużo czytała, również po francusku, niemiecku i angielsku (Lukeš, 2017, ss.18–23). Fragmenty rodzinnych albumów wykonanych przez Boženę Havlovą zob. V. Havel, 1998; Lukeš, 2017; Žantovský, 2014.

[10] O szczegółach dzieciństwa na Havlovie opowiedział Ivan Havel (Lukeš, 2017, ss. 44–49) i opisał Michael Žantovský (Žantovský, 2014, ss. 30–32).

[11] Zręcznie ten temat skondensował dziennikarz specjalizujący się w historii Czechosłowacji, Pavel Kosatík w swojej książce o czeskich snach (Kosatík, 2010; polskie tłumaczenie: Kosatík, 2014).

czyli sowicie opłacani (przez Czechów) rzekomi eksperci od wszystkiego, którzy przekonywali czeskich urzędników i funkcjonariuszy do wprowadzania rozwiązań drastycznych i siłowych we wszystkich dziedzinach życia. Najwyżsi urzędnicy państwowi podejmowali najważniejsze decyzje po konsultacji z nimi, a doradcy w najmniejszym choćby stopniu nie ponosili odpowiedzialności przed czechosłowackimi organami państwowymi (Kaplan, 1993; Kosatík, 2010, ss. 175–176).

Komunistyczne represje nie mogły też ominąć „burżujów" Havlów. Nie tylko skonfiskowano („znacjonalizowano") im majątek, ale też, jako „wrogowie ludu pracującego", dostali nakaz wyprowadzki z Pragi i osiedlenia się na terenach przygranicznych – opustoszałych i zdewastowanych po wypędzeniu stamtąd po wojnie czeskich Niemców Sudeckich. Wtedy zaczęła działać Božena Havlová. Kategorycznie odmówiła opuszczenia domu na nabrzeżu, wybudowanego przez teścia, Vácslava Havla, dla rodziny. Walczyła ze wszystkich sił i wykorzystała wszelkie znajomości z wpływowymi ludźmi. Rodzinie udało się zostać we własnym domu. Oczywiście nie mogli już zajmować całej kamienicy. Z całego majątku praskiego ocalili jedno mieszkanie, a Havlov stracili kilka lat później (V. Havel, 1990a, s. 24; Wanatowiczová, 2013, ss. 356–357). Václav Havel starszy spędził też wtedy trzy miesiące w areszcie.

Bardziej dotkliwe represje spotkały Miloša Havla. Nie tylko odsunięto go ostatecznie od wytwórni filmowej na Barrandovie, którą starał się odzyskać, ale też skonfiskowano mu majątek i oskarżono o kolaborację z Niemcami. Próbował uciec na Zachód przez zieloną granicę, ale został złapany i skazany na dwa lata ciężkich robót. Ciężkie więzienie zrujnowało mu zdrowie. Po wyjściu na wolność nie miał właściwie dokąd wrócić. Wtedy podjął ponownie próbę ucieczki na Zachód. Tym razem się udało. Na emigracji próbował kontynuować karierę przedsiębiorcy, przede wszystkim prowadził w Monachium restaurację, ale cały czas balansował na granicy bankructwa (Wanatowiczová, 2013, ss. 320–472).

Dziadka Vavrečkę tuż po wojnie również oskarżono o kolaborację z hitlerowcami, ale został uniewinniony. W 1948 roku ponownie go aresztowano. Po kilkumiesięcznym śledztwie został skazany na trzy lata ciężkich robót i konfiskatę całego majątku. Ostatecznie kary więzienia nie odbył – ułaskawił go pierwszy komunistyczny prezydent Klement Gottwald (Wanatowiczová, 2013, ss. 355–357).

Dzieci Havlów – Václav i Ivan – nie miały prawa w socjalistycznym państwie zdobyć wykształcenia ani wyższego, ani średniego. Dla potomków „wyzyskiwaczy" przeznaczono zawody robotnicze. Václav po skończeniu szkoły podstawowej dostał skierowanie do pracy jako cieśla. Wtedy znów musiała wkroczyć Božena Havlová. Wiedząc, że syn cierpi na zawroty głowy i zachwiania równowagi, nie mogła pozwolić, żeby pracował na wysokości, budując więźby dachowe. Ostatecznie udało się umieścić go na stanowisku pomocnika w laboratorium chemicznym.

Mimo wszystko Havel zdołał skończyć szkołę średnią. Jako osoba pracująca na stanowisku robotniczym mógł zapisać się do wieczorowej szkoły dla pracujących. Po maturze próbował dostać się na studia. Przede wszystkim na swoją wymarzoną reżyserię filmową, ale w socjalistycznej Czechosłowacji nie było takiej możliwości, aby bratanek twórcy czechosłowackiego filmu mógł zostać filmowcem. Havel próbował też dostać się do szkoły teatralnej i na różne kierunki humanistyczne. Mimo zdanych ze znakomitymi wynikami egzaminów, wszędzie został odrzucony z powodu niewłaściwego „pochodzenia klasowego". Zostawała mu tylko Politechnika, na którą brakowało dostatecznej liczby kandydatów, więc nie zwracano tak wielkiej uwagi na pochodzenie. Zaczął studiować ekonomię transportu. Dla urodzonego humanisty było to dość nudne i nieprzyjemne. Po pierwszym i drugim roku, znów bezskutecznie, próbował przenieść się na uniwersytet i do szkoły teatralnej. W ten sposób nadużył cierpliwości rządzących. Został wyrzucony ze studiów i musiał iść na dwa lata do wojska. Jako „wróg ludu pracującego" trafił oczywiście do jednostki specjalnej wyróżniającej się czarnymi wyłogami przy mundurze. Poborowi szkolili się na saperów, ponieważ w razie konfliktu zbrojnego wśród saperów notowano największe straty osobowe, a „elementu ideologicznie niepewnego" socjalistycznej ojczyźnie nie będzie żal. Na szczęście nie były to już czasy, kiedy takie osoby były wcielane do jednostek karnych, które musiały pracować latami na przykład w kopalniach uranu (V. Havel, 1990a, ss. 35–36; Lukeš, 2017, ss. 89–113; Žák, 2012, ss. 19–27; Žantovský, 2014, ss. 43–59).

Złote lata sześćdziesiąte

Wielu rówieśników Václava Havla uległo czarowi komunistycznej ideologii, po czym musieli długie lata dochodzić do siebie. Havlowi to nie groziło. Po pierwsze dlatego, że już w dzieciństwie zobaczył wyraźnie, na czym polega ten „sprawiedliwy system". Po drugie dlatego, że był samoukiem i miał bardzo solidne, przedwojenne wykształcenie. Wyniósł je z domu o bogatych tradycjach intelektualnych, gdzie żyło się w duchu nauk prezydenta-filozofa – Tomáša Garrigue'a Masaryka (Masaryk, 2003, 2007). Sam Havel, od kiedy nauczył się pisać, zajmował się różnymi formami twórczości literackiej. Jego szkołą była również praska kawiarnia, gdzie spotykał się nie tylko z rówieśnikami o podobnych ambicjach intelektualnych, ale też z przedwojennymi pisarzami, których twórczość znał dzięki domowej bibliotece (Putna, 2009, 2013), a których dzieła nie były w tym czasie ogólnie dostępne, ponieważ komunistyczne władze po „zwycięskim lutym" starannie oczyściły publiczne biblioteki ze wszystkich dzieł niesławiących komunistycznego porządku i osiągnięć Związku Radzieckiego (V. Havel, 1990a, ss. 25–30; Kosatík, 2006; Žantovský, 2014, ss. 38–52).

Podczas pobytu w wojsku, aby choć czasami uniknąć ćwiczeń na poligonie, Václav Havel występował w żołnierskim teatrzyku i w 1959 roku napisał z kolegą Karelem Bryndą sztukę *Życie przed sobą* (Brynda & Havel, 1959 [Maszynopis])[12], która została bardzo dobrze oceniona przez dowódców i nawet chciano przyznać jej pierwszą nagrodę na festiwalu twórczości żołnierskiej, dopóki wojskowi nie zorientowali się, że napisali ją „wrogowie klasowi" i nie zaczęto podejrzewać, że może to gloryfikowanie cnót socjalistycznych nie było z ich strony zupełnie szczere i traktowane poważnie (V. Havel, 1900a, ss. 35–36; Žantovský, 2014, ss. 55–58).

Sztuka w żywy i malowniczy sposób opowiada o dzielnych czechosłowackich żołnierzach. Kluczowym zdarzeniem dramatu jest pewna noc, podczas której główny bohater zamiast stać na warcie, odsypia zakrapiane szaleństwa nocy poprzedniej. Okazuje się, że przez pomyłkę zamiast swojego karabinu wziął karabin kolegi, a ów kolega, niosąc mu służbową broń, zabija intruza, który wdarł się na strzeżony teren. Prawdziwej wersji wydarzeń nie można ujawnić. Nasz wartownik powinien strzec magazynów z wojskowym paliwem, a jego kolegi nie powinno tam być. Ponadto to z jego broni został zastrzelony domniemany złodziej. Koledzy ustalają, że będą zgodnie twierdzić, że to on stał wzorowo na warcie i przepisowo strzelał do podejrzanej osoby. Dowódcy są bardzo zadowoleni z postawy żołnierza i dają mu awans. Nasz główny bohater przeżywa prawdziwe męki moralne. Wszyscy mu gratulują i podziwiają za cudze zasługi, tymczasem on tylko zlekceważył swoje obowiązki. Poza tym wcale nie jest pewien, czy całe zdarzenie rzeczywiście tak przebiegło i czy zastrzelona osoba była naprawdę złodziejem. A już zupełnie się załamuje, kiedy okazuje się, że zaproponowano mu za to wstąpienie do partii. Uważa, że do tak wspaniałej organizacji nie jest godny wstąpić ktoś, kto kłamie.

Wie, że za powiedzenie prawdy mogą go do partii nie przyjąć, poza tym zaszkodzi kolegom, a samemu sobie zamknie prawdopodobnie na całe życie drogę do kariery, a może nawet pójdzie do więzienia. Jednak on woli być uczciwym człowiekiem niż komunistą bez charakteru. Nie chce swojej przyszłości budować na kłamstwie. Wszyscy namawiają go, żeby nie mówił, jak było naprawdę, bo ma życie przed sobą i lepiej je przeżyć, kiedy człowiek ma dobrą pozycję (skończy szkoły, należy do partii, ma otwartą drogę do awansu), niż kiedy jest wyrzutkiem społeczeństwa z piętnem więźnia.

Choć Václav Havel traktował tę sztukę jako pretekst do unikania nieprzyjemnych obowiązków szeregowego i kpinę z obowiązującej w socjalistycznej armii ideologii i dyscypliny (jego kolega z wojska, Andrej Krob[13] wspominał, że Havel był żołnierzem tak wzorowo noszącym mundur i tak skrupulatnie

---

[12] Maszynopis sztuki *Život před sebou* znajduje się w zbiorach Biblioteki Václava Havla (Knihovna Václava Havla).

[13] Bliski przyjaciel Václava Havla. Więcej informacji o nim podaję w rozdziale VIII.

trzymającym się regulaminu, że aż ta powaga zakrawała na kpinę), to można zauważyć w niej elementy charakterystyczne dla całej jego późniejszej twórczości – stawianie w centrum kwestii odpowiedzialności i moralności, pytania o sens życia, język zbytecznie kwiecisty, milczącą postać – oraz dylematy, z jakimi przyjdzie się mierzyć jemu i jego rodakom przez następne trzydzieści lat. Bo też kluczową kwestią w życiu obywatela CSRS było to, czy ma kłamać i zrobić karierę, czy żyć w zgodzie z własnym sumieniem, ale na marginesie społeczeństwa, wykonując poniżające i nisko płatne zajęcia. Havel zawsze widział więcej niż inni.

Po powrocie z wojska Václav Havel nadal mógł znaleźć zatrudnienie tylko na stanowisku robotniczym. I tym razem pomogły rodzinne znajomości z dawnych czasów. Przyjaciel rodziny (a zwłaszcza stryja Miloša) sprzed wojny, a obecnie otaczany powszechnym szacunkiem „artysta narodowy" – aktor, reżyser, dyrektor teatru, pisarz – Jan Werich, zatrudnił Havla w swoim Teatrze ABC jako pracownika technicznego. Wkrótce (w roku 1961) Havel przeniósł się do innego praskiego teatru, istniejącego od zaledwie kilku lat, ale już cieszącego się zasłużoną sławą teatru awangardowego i poszukującego – Divadla Na zábradlí (Šormová, & Herman, 2000, ss. 120–126) (Teatr Na Poręczy, nazwa pochodzi od staromiejskiej uliczki prowadzącej od Wełtawy do teatru, niekiedy tę nazwę tłumaczono na język polski, nie wiadomo dlaczego, jako Teatr na Balustradzie). Akurat na początku roku 1962 dyrektorem został tam Jan Grossman, reżyser i dramaturg, a czas jego dyrektorowania uznawany jest za jeden z najistotniejszych rozdziałów w historii czeskiego powojennego teatru. Havel, początkowo zatrudniony jako „robotnik sceny", wkrótce został kierownikiem literackim teatru i sławnym na cały świat dramatopisarzem (V. Havel, 1990a, ss. 41–48; Žák, 2012, ss. 29–73; Žantovský, 2014, ss. 72–91)[14].

Lata sześćdziesiąte w Czechosłowacji, to złoty okres w powojennej historii tego kraju (to termin powszechnie używany – „zlatá šedesátá"), a już szczególnie dotyczy to wszelkich dziedzin kultury (Petráš & Svoboda, 2016). Tak samo można by również podsumować ten okres życia Václava Havla – wreszcie robi coś, co sprawia mu przyjemność, pracuje w teatrze, pisze dla niego, zdobywa sławę, kończy studia artystyczne (zaocznie dramaturgię w szkole teatralnej), prowadzi intensywne życie towarzyskie, żeni się.

Pierwszą żoną Václava Havla, po dziesięciu latach znajomości i siedmiu narzeczeństwa, mimo zdecydowanego sprzeciwu matki pana młodego, zostaje w roku 1964 Olga Havlová (z domu Šplíchalová). Olga jest od Havla trzy lata starsza, pochodzi z biednej robotniczej rodziny i wykształcenie ma zaledwie zawodowe. Božena Havlová uważa, że to mezalians i że jej pierworodnego syna stać na lepszą partię. Nie bacząc na snobistyczne zapędy matki, Václav

---

[14] O tym ważnym okresie w historii teatru opowiadają na przykład filmy: *Mlha* (Činčera, 1966), *Na zábradlí uprostřed Evropy* (Činčera, 1965).

Havel bierze w tajemnicy ślub, po czym natychmiast wyrusza z żoną w podróż, wysyłając jednocześnie list do ojca, w którym wyjaśnia powody swojego kroku. Liczy na to, że do jego powrotu z wakacji ojciec to jakoś matce wyjaśni. Olga Havlová, podobnie jak wszystkie małżonki w tej rodzinie, to kobieta dumna, silna, niezależna i samodzielnie podejmująca decyzje. Do chwili swojej śmierci w 1996 roku będzie dla Havla ostoją i towarzyszką życia, na którą zawsze może liczyć. Olga zajmuje w życiu Havla bardziej pozycję matki niż żony. Znana anegdota mówi, że kiedy zdarzyło mu się zgubić w lesie, wołał: „Olgo!" (Kriseová, 1991, s. 18; Kosatík, 1997, s. 128). Wyznaje też jej wszystko, nie zatajając swoich pozamałżeńskich związków z kobietami (V. Havel, 2006, ss. 167–168). Kiedy w więzieniu próbował napisać do Olgi list miłosny, swój nierozerwalny związek z nią charakteryzował w ten sposób:

> ...ja mam skłonność do sentymentalizmu, do samobiczowania, do małej wiary w siebie [...]. Nie wiem, kim bym był i jak bym skończył, gdybym nie miał Ciebie prawie całe życie (albo przynajmniej całe twórcze życie) obok siebie jako swoją autokontrolę, oparcie, pokrzepienie i autocenzurę [...], jako kogoś w rodzaju lustra, które pomaga mi sprawdzać samego siebie. [...] Jesteś częścią mnie, moją wewnętrzną pewnością, moim samopotwierdzeniem i częścią mojego sensu, krótko mówiąc jednym z filarów, na których się opieram[15].

Olga Havlová to osoba bezkompromisowa, nieznosząca kłamstwa i udawania, dająca odczuć prześladowcom z tajnej policji swoją niechęć, a po wyborze jej męża na prezydenta osoba uwielbiana i szanowana przez rodaków jako założycielka fundacji Výbor dobré vůle opiekującej się osobami niepełnosprawnymi (Freimanová, 2013; Freimannová & Lorencová, 2008; Kosatík, 1997)[16].

Legenda lat sześćdziesiątych, praskiej wiosny i budowania socjalizmu z ludzką twarzą stała się tak nośna i wyraźna również dzięki swojemu spektakularnemu zakończeniu. Ten złoty okres został brutalnie zmiażdżony gąsienicami czołgów Układu Warszawskiego niosących „bratnią pomoc" krajowi, który zaczął zachowywać się zbyt swobodnie i żyć tak, jakby był wolnym krajem. Nad ranem 21 sierpnia 1968 roku skończyła się wolność, a zaczęła okupacja. Początkowo naród nie poddawał się, protestował, ale z biegiem czasu atmosfera robiła się coraz bardziej mroczna, a społeczeństwo coraz bardziej bierne, pokorne i konformistyczne (Devátá & Tůma, 2011). W kolejne dziedziny życia wkraczała tzw. normalizacja, niszcząc wszystkich, którzy nie chcieli być zawsze i wszędzie konformistami. Kolejna fala czystek przeszła przez wszystkie instytucje, uczelnie i teatry. Dziesiątki tysięcy osób wyemi-

---

[15] List datowany na 9 sierpnia 1980 r., wysłany z więzienia Bory, noszący numer 42, niepublikowany (Knihovna Válava Havla, b.d.). Wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu, jeśli autorem przekładu jest ktoś inny, zostało to zaznaczone w przypisach.

[16] Filmy: *Paní Olga* (Dolenský, 2006), *Olga* (Janek, 2014) oraz pierwsza część filmu dokumentalnego z cyklu *Inventura Febia*: *Olga a Dagmar Havlové* (Fenič i in., 2011).

growało (podaje się nawet liczbę 80 000) (Albrecht & Navara, 2010). Czechosłowacja na następne dwadzieścia lat zmieniła się w państwo policyjne terroryzowane przez bandyckie, bezkarne i wszechwładne bojówki nieumundurowanych funkcjonariuszy.

Dla Václava Havla ten szczęśliwy czas zakończył się również w tym okresie. Teatr Na zábradlí przestał już być tym, czym był kiedyś, Jan Grossmann został z niego wyrzucony, a Havel sam odszedł, również dlatego, aby móc poświęcić się twórczości dramaturgicznej. I pewnie nawet w największych koszmarach nie przyszłoby mu do głowy, że do teatru wróci dopiero za czterdzieści lat.

Mrok tzw. normalizacji

Początek lat siedemdziesiątych, to w Czechosłowacji i jej kulturze zaprowadzanie normalizacyjnych porządków – eliminowanie wszystkich współpracowników i artystów, którzy gorąco i bez zastanowienia nie popierają okupacji kraju i nowych standardów życia publicznego wprowadzanych na wzór radziecki. Wszyscy mniej konformistyczni obywatele zostają po kolei spychani na margines życia społecznego, pozbawiani pracy w wyuczonym zawodzie i możliwości kontaktu ze „zdrowymi", czyli pogodzonymi z nowym porządkiem rodakami (Kolář & Pullmann, 2016). W ten sposób komuniści, choć chyba raczej tego nie planowali, stworzyli sytuację, która wręcz zmusiła pewną grupę osób do zostania prędzej czy później dysydentami. A ich izolacja od ogółu, podobne doświadczenia i prześladowania oraz brak innych kontaktów, wymusiła powstanie czegoś w rodzaju dysydenckiego getta (Suk, 2013).

Ale ruch dysydencki w Czechosłowacji stał się widoczny dopiero na początku drugiej połowy lat siedemdziesiątych, a jednym z pierwszych dysydentów w kraju został właśnie Václav Havel. Do roku 1975 czuł, że coraz bardziej pogrąża się w niebyt. Bez pracy, bez możliwości współtworzenia teatru, bez nowych bodźców. Próbował pisać „do szuflady", ale bez żywego i codziennego kontaktu z teatrem i bez natychmiastowej scenicznej weryfikacji napisanej sztuki, czuł, że nie ma już punktu odniesienia i musi znaleźć inny sposób pisania. Pogrążony w kryzysie twórczym, coraz dokładniej izolowany, usunął się z zapadającej się w tzw. normalizację Pragi na wieś do poniemieckiego gospodarstwa (dom wraz ze stodołą i ogrodem) pod Śnieżką – czyli na sławny później Hrádeček (V. Havel, 1900a, ss. 105–110; Žantovský, 2014, ss. 135–167).

Havel, czując, że coraz mniej sam panuje nad własnym losem, a coraz bardziej staje się przedmiotem historii, postanowił stać się podmiotem i rzucić reżimowi rękawicę – przestać czekać na to, co zrobią „oni", a zamiast tego zrobić coś, co zmusi „ich", żeby zajęli się czymś innym, niż sami planowali. Dlatego napisał list otwarty do pierwszego sekretarza partii i prezydenta Cze-

chosłowacji zarazem – Gustáva Husáka (V. Havel, 1990e, ss. 19–49). Analizował w nim tzw. normalizację. To, co robi ona z ludźmi i jak niszczy ich wnętrza, choć na zewnątrz wszystko wydaje się piękne i znakomicie uporządkowane. Opisał ogrom kryzysu duchowego, moralnego i społecznego skrywającego się za fasadą pozornie znakomicie funkcjonującego państwa[17]. Tekst krążył wśród rodaków Havla, był uważnie czytany i pieczołowicie przepisywany, ale oprócz tego został jednocześnie ogłoszony na Zachodzie, co dało rządzącym w Czechosłowacji pretekst do prześladowania autora pod zarzutem działania na szkodę państwa i do uznania listu za podły paszkwil na jedyny sprawiedliwy, ich zdaniem, ustrój społeczny. Choć Havel ściągnął w ten sposób na siebie uwagę reżimu, „wychylił się" z normalizacyjnego szeregu, co będzie miało dla niego długofalowe i nieprzyjemne konsekwencje, to oceniał swój czyn wręcz entuzjastycznie – już tylko to, że nie czekał biernie, nie milczał, ale wypowiedział własne zdanie, sprawiło, że od razu zaczął oddychać swobodniej (V. Havel, 1990a, ss. 107–108). Tym samym, choć tego z góry nie planował, wstąpił na drogę działalności politycznej.

W 1975 roku miała też miejsce – przygotowana przez entuzjastów i amatorów, poza wszelkimi oficjalnymi i państwowymi strukturami – premiera jego dramatu *Opera żebracza*[18], co oczywiście również zapoczątkowało kolejne prześladowania ze strony oszukanego reżimu.

W 1976 roku Czechosłowacja podpisała w Helsinkach międzynarodową deklarację, w której zobowiązywała się przestrzegać praw człowieka i obywatela. W związku z tym powstała inicjatywa obywatelska o nazwie Karta 77, która zwracała uwagę na niedotrzymywanie postanowień tej deklaracji i podawała tego konkretne przykłady. Jednym z pomysłodawców, założycieli i pierwszych rzeczników Karty był Václav Havel (Císařovská, & Prečan, 2007; Prečan, 1990).

Całą akcję (sformułowanie tekstu, zbieranie podpisów, przygotowanie kopert do wysłania) udawało się dość długo utrzymać w tajemnicy przed tajną policją. Za to próba wrzucenia listów do skrzynek pocztowych w celu upublicznienia deklaracji, przypominała film sensacyjny: 6 stycznia 1977 roku samochodowi, którym jechali dwaj pisarze (oprócz Havla był to jeszcze Ludvík Vaculík) i jeden aktor, zajechało drogę kilka oznakowanych i nieoznakowanych samochodów tajnej policji, kilkunastu mężczyzn rzuciło się na pasażerów auta, wyciągnęło ich przemocą i upchnęło w swoich pojazdach. Aktor Pavel Landovský wspominał (Hvížďala, 2010, ss. 227–230), że Havla wyciągnęli z taką złością, że zobaczył tylko jego podeszwy, kiedy tajniacy wrzucali go na tylne siedzenie. On sam trzymał się z całej siły kierownicy

---

[17] Stan ducha i umysłu obywatela w państwie o ugruntowanym totalitaryzmie analizował też Václav Havel w swoim najsławniejszym eseju z roku 1978 *Siła bezsilnych* (V. Havel, 1990d; por. Andělová & Suk, 2011).

[18] Premierę, jej historię i konsekwencje opisuję w rozdziale VIII.

i krzyczał ile sił w płucach. Dzięki temu kazano mu wsiąść z powrotem i jechać do siedziby policji w towarzystwie funkcjonariusza.

Później nastąpiły niekończące się przesłuchania i przetrzymywanie w areszcie. Jednym z pierwszych rzeczników Karty 77 był też światowej sławy filozof – Jan Patočka (Blažek, 2017). Podjął się tego zadania mimo swoich siedemdziesięciu lat i słabego zdrowia. Po jednym z kilkudziesięciogodzinnych przesłuchań zmarł (Císařovská, & Prečan, 2007, ss. 33–66; Prečan, 1990, s. 482).

Nie można było postawić autorom Karty 77 zarzutów o napisanie tej deklaracji, ponieważ żadnego z paragrafów nie złamali. Zamiast tego próbowano ich połączyć z inną sprawą, w której prowadzono śledztwo, z czego ostatecznie zrezygnowano, ponieważ nie dało się tak bardzo nagiąć zarzutów (Suk, 2013, ss. 84–101). Za to urządzono wielką ogólnopaństwową akcję, którą nazwano Antykartą. „Rudé právo", ogólnokrajowy dziennik będący naczelnym organem KC KPCz, pisało o podłych zdrajcach socjalistycznej ojczyzny i codziennie drukowało listę prawomyślnych obywateli, którzy podpisali się pod Antykartą i wyrażali swoje oburzenie przeciwko „burżujskim synalkom", chcącym zburzyć sprawiedliwy system społeczny w imię swoich zachcianek i dążeń do odzyskania znacjonalizowanego majątku[19]. Władze starały się dopilnować, aby wszyscy znani ludzie podpisali Antykartę. W tym celu zwołano nawet wiec w Teatrze Narodowym, na którym musieli się stawić wszyscy znani aktorzy i artyści i publicznie potępić Kartę 77 pod ogromnym transparentem głoszącym: „Za twórcze czyny w imieniu socjalizmu i pokoju na świecie". Podobny wiec zwołano też dla artystów rozrywkowych. Paradoks tej sytuacji polegał na tym, że mało kto z podpisujących Antykartę miał pojęcie przeciwko czemu protestuje, ponieważ władze postarały się, aby nikt tekstu Karty 77 nie poznał[20].

Mimo podpisania przez Czechosłowację deklaracji o prawach człowieka i wolności przekonań obywateli, coraz więcej osób było ściganych za niedostosowanie się do normalizacyjnego porządku. Dlatego, na wzór polskiego KOR-u, w kwietniu 1978 powołano VONS – Komitet Obrony Niesprawiedliwie Prześladowanych (Bolton, 2015). Miał na celu upublicznianie przypadków prześladowania i więzienia za przekonania[21]. Twórcy VONS-u chcieli nagłośnić za granicą jak najwięcej takich spraw oraz nazwisk więźniów politycznych, ponieważ jedynie to gwarantowało, że mafia zwana tajną policją nie czuła się absolutnie bezkarna, prześladując niewinnych ludzi. W ówczesnej Czechosłowacji codziennie zdarzały się ciężkie pobicia, dewastacja mienia i wywożenie w nocy daleko za miasto przez „nieznanych sprawców". Na porządku dziennym były też zaczynające się nad ranem domowe rewizje połą-

---

[19] Szczegóły tej akcji analizuję w rozdziale XXV.

[20] Szczegółowo zostało to przedstawione w: Karlík, V., & Pokorná, T., 2002.

[21] Opowiada o tym również film dokumentalny *Proces s Plastic People* (Křemen, 2009).

czone z zastraszaniem niepokornych i demolowaniem mieszkania. „Wrogów socjalizmu" wyrzucano z pracy i nie pozwalano nigdzie zatrudniać, ale zarazem istniał obowiązek pracy, co pozwalało ludzi niewygodnych dla rządzących zamykać w więzieniach i aresztach (V. Havel, 1990e, ss. 117–121).

Reżim wyjątkowo zawzięcie ścigał osoby związane z VONS-em, ponieważ już sama nazwa była jak policzek wymierzony władzy, która uważała, że jest bardzo sprawiedliwa i rządzi z woli narodu (My jsme..., 2009).

Jednym z pomysłodawców i założycieli VONS-u był również Václav Havel. Represją za jego zaangażowanie w obronę praw człowieka było najpierw tak zwane „domowe więzienie", a później prawdziwe uwięzienie. W ramach „domowego więzienia" jego mieszkania w Pradze pilnowało nieustannie kilku funkcjonariuszy tajnej policji, którzy utrudniali mu wyjście nawet po zakupy. Na mieście był nieustannie śledzony i fotografowany z ukrycia. Przed jego wiejską chałupą na Hrádečku stanął domek tajnej policji (zwany przez Havla „łunochodem"), a umundurowany policjant chodził za nim krok w krok, nawet gdy Havel szedł na spacer z psem, a kiedy kupował w jedynym sklepie w pobliżu chleb, ekspedientka była z tego powodu codziennie legitymowana. Gdy jechał gdzieś samochodem, śledzący go milicjanci jechali tuż za nim, kiedy szedł do sauny, szli tam również, a kiedy wrzucał list do skrzynki, wyrywali mu go z ręki i notowali adres odbiorcy. Havel w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zawsze nosił przy sobie szczoteczkę do zębów, przybory kosmetyczne i koszule na zmianę na wypadek aresztowania, którego się nieustannie spodziewał (V. Havel, 1990e, ss. 221–265; Suk, 2013, ss. 122–130)[22].

Zaangażowanie Havla w obronę praw człowieka i piętnowanie nadużyć władzy musiało się dla niego zakończyć prędzej czy później więzieniem. Do tej działalności nie zniechęciły go nieustanne prześladowania, szykany na każdym kroku, ciągłe śledzenie i rewizje. Reżim w celu uciszenia najniewygodniejszego dysydenta mógł go już tylko zamknąć w obozie pracy (Freimanová i in., 2016). Po wielomiesięcznym procesie i pobycie w areszcie, w październiku 1979 roku został skazany na cztery i pół roku bezwzględnego pozbawienia wolności. W więzieniu musiał wykonywać ciężką fizyczną pracę, której normy były tak ustalone, żeby człowiek w tym wieku i w tym stanie zdrowia nie był w stanie ich spełnić. Dawało to strażnikom pretekst do ciągłego karania więźnia i znęcania się nad nim na wszelkie dostępne sposoby (V. Havel, 1990a, ss. 127–138; Suk, 2013, ss. 130–172; Žantovský, 2014, ss. 228–252). Mimo skrajnie niesprzyjających warunków, cenzury i licznych ograniczeń Václav Havel w listach do domu napisał traktat filozoficzny połączony z podręcznikiem psychicznego przetrwania. Jeszcze zanim wyszedł na

---

[22] O wielu bezmyślych i absurdalnych szykanach opowiada na przykład film dokumentalny *Občan Václav Havel jede na dovolenou* (Novák & Novák, 2005).

wolność, książka ukazała się w drugim obiegu. Nosi tytuł *Listy do Olgi* (V. Havel, 1990c)[23].

Niestety, ciało nie było równie niezłomne, co duch. Havel w więzieniu często chorował, dręczyły go coraz cięższe nieleczone zapalenia płuc oraz wiele innych nieprzyjemnych dolegliwości, przeszedł kilka operacji. W końcu, po niespełna czterech latach pozbawienia wolności, omal nie umarł na kolejne zapalenie płuc (V. Havel, 1990a, ss. 138–142)[24]. Postawiło to reżim w kłopotliwej sytuacji. Zachodni intelektualiści i politycy ciągle upominali się o Havla i żądali jego uwolnienia. Poza tym już od pewnego czasu – kiedy okazało się, że więzienie nie złamało go psychicznie i dalsze przetrzymywanie w zamknięciu znanego na całym świecie więźnia nie przynosi oczekiwanych efektów, a tylko pogarsza wizerunek Czechosłowacji na arenie międzynarodowej – reżim próbował wypuścić Havla na wolność. Oczywiście nie chciał go wypuścić za darmo. Właściwie od pierwszych chwil w areszcie Václav Havel mógł łatwo uniknąć więzienia: wystarczyłoby, żeby zgodził się wyemigrować. Po czterech latach reżim znów mu to zaproponował, a kiedy Havel ponownie odmówił, próbowano go namówić na napisanie chociaż pokornej prośby o ułaskawienie. Więzień nie zgodził się na to. Byłoby to równoznaczne z przyznaniem się do winy, przyznaniem się, że popełniło się jakieś przestępstwo, skoro prosi się o ułaskawienie. W tej sytuacji, kiedy jeszcze do tego o mało nie umarł, dostał urlop od odbywania kary pozbawienia wolności (chociaż tyle można było zrobić, żeby nad niewygodnym dysydentem wisiała zawsze możliwość powrotu do więzienia)[25].

Václav Havel po wyjściu ze szpitala i przeżyciu, jak to nazywał „traumy powięziennej", powrócił do dalszej działalności dysydenckiej. W latach osiemdziesiątych nadal był nieustannie inwigilowany, często zatrzymywany na czterdzieści osiem godzin (niekiedy kilka razy z rzędu, kiedy po wypuszczeniu z aresztu zostawał od razu na nowo zatrzymany), kilkakrotnie trafił znów do więzienia, jednak już nie na tak długo, jak pod koniec lat siedemdziesiątych[26].

---

[23] Listy niepublikowane zob. Knihovna Václava Havla, b.d. Treść listów analizuję w rozdziale XVIII.

[24] Niepublikowany list z praskiego szpitala więziennego, datowany na 30 stycznia 1983 roku, nr 164 (Knihovna Václava Havla, b.d.).

[25] Václav Havel opowiedział o tym szczegółowo (oraz o całym swoim epizodzie więziennym) w filmie dokumentalnym *Václav Havel, vězeň číslo 9658* (Petrov, 2010) oraz w rozmowie z Karlem Hvížďalou (V. Havel, 1990a, ss. 138–139).

[26] O tym opowiadał Václav Havel w kilku filmach dokumentalnych, np. *Václav Havel, věčný buříč* (Bůžková, 2009), *Václav Havel, vězeň číslo 9658* (Petrov, 2010), *Zapomenutý svět komunismu / The Lost World of Communism* (Pemberton, 2009), *Ztroskotanci a samozvanci* (Hoffmeister, 1990).

Rewolucja

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych sytuacja zaczęła się pomału wymykać spod kontroli czechosłowackiego reżimu. Również z powodu postępu technicznego. Już nie wystarczała cenzura druku i reglamentacja papieru, żeby nie dopuścić do szerzenia się w społeczeństwie wywrotowych idei i prawdy o przestępstwach rządzących. Popularne stały się magnetofony i kasety, na których można było zapisać i łatwo skopiować dowolne piosenki, przemówienia czy słuchowiska. Taki materiał szerzył się w społeczeństwie w sposób zupełnie niekontrolowany. (Václav Havel, kiedy okazało się, że jego jednoaktowy żart dla przyjaciół pod tytułem *Audiencja*[27] – rozmowa zatrudnionego w browarze intelektualisty z kierownikiem – cieszy się ogromną popularnością wśród znajomych, nagrał ze swoim przyjacielem Pavlem Landovským ten tekst na kasetę. Któregoś razu, kiedy wziął na drodze jakiegoś autostopowicza, ten z miną spiskowca powiedział, że kierowca wygląda na przyzwoitego człowieka, dlatego mu coś puści, po czym włożył do samochodowego odtwarzacza kasetę z nagraniem *Audiencji*!).

Koniec lat osiemdziesiątych to też czas kamer video i magnetowidów. Środowisko dysydenckie w odpowiedzi na wszechobecne kłamstwo w telewizji nagrywało własny serwis informacyjny pokazujący, co dzieje się w kraju poza zasięgiem państwowej propagandy. Nazywało się to *Oryginální videojournal*, a jego twórcą był, wspomniany już, wieloletni przyjaciel Havla, Andrej Krob, który wkrótce udokumentował również wszystkie wydarzenia, pertraktacje i rozmowy aksamitnej rewolucji[28].

Pod koniec lat osiemdziesiątych w Czechosłowacji niezadowolenie społeczne narastało, i choć na co dzień wydawało się, że nic się od sierpnia ’68 nie zmieniło, to przy okazji rocznic, jak choćby rocznicy samospalenia Jana Palacha, coraz większe tłumy przychodziły na Plac Wacława w Pradze i coraz liczniejsze jednostki „ludowej milicji" musiały te tłumy coraz brutalniej rozpędzać.

Pod koniec roku 1989 atmosfera stawała się coraz bardziej napięta – kraje ościenne zeszły już z drogi socjalizmu: w Polsce pół roku wcześniej były obrady okrągłego stołu, w Berlinie upadł mur, a w Czechosłowacji długo wydawało się, że nic nie może drgnąć. Iskrą, która spowodowała wybuch wydarzeń nazwanych później aksamitną rewolucją, był pokojowy marsz studentów w dzień studenckiego święta – 17 listopada. Studenci zebrali się najpierw w kampusie uniwersyteckim na Albertovie, później, po przemówieniach, poszli

---

[27] Tę sztukę omawiam w rozdziale XI.

[28] Te rejestracje znajdują się w archiwum Biblioteki Václava Havla [Knihovna Václava Havla v Praze (Knihovna Václava Havla, b.d.)], a nagrania dotyczące tematów teatralnych również w archiwum filmowym praskiego Instytutu Teatralnego [Institut umění – Divadelní ústav v Praze (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka)].

na Vyšehrad złożyć kwiaty na grobie poety Karela Hynka Máchy, a następnie, po oficjalnym zakończeniu zgromadzenia, część z nich postanowiła pójść pod pomnik Świętego Wacława na Placu Wacława. Ostatecznie jednak tam nie dotarli. W Alei Narodowej zagrodziły im drogę oddziały milicji w hełmach, z tarczami i pałkami. Studenci usiedli przed nimi na ziemi, zapalali świeczki, dziewczęta wkładały kwiaty za tarcze stojących w szyku bojowym mężczyzn. Po pewnym czasie milicjanci ruszyli. Bili brutalnie studentów, którzy krzyczeli: „Mamy gołe ręce" (Pithart & Vít, 1990).

Następnego dnia rozeszło się po całym kraju, że „biją nasze dzieci" i że podobno widziano wczoraj w Alei Narodowej jednego zabitego studenta. Druga informacja okazała się ostatecznie nieprawdą, ale nadchodzących wydarzeń nie można już było zatrzymać. Studenci ogłosili strajk. Na Placu Wacława zebrał się tłum protestujący przeciwko przemocy władzy. Następnego dnia tłum był jeszcze większy, kolejnego liczebność ponownie wzrosła. Obudziła się nie tylko Praga, ale też wszystkie większe miasta i Słowacja. Z dnia na dzień fala niezadowolenia społecznego narastała, a żądania stawały się coraz bardziej radykalne. Do zgromadzonych coraz liczniej obywateli przemawiały osoby usunięte przez reżim z życia publicznego, również te, które wyemigrowały, a teraz, kiedy w Czechosłowacji zaczęło się coś dziać, przyjechały. Wśród nich była na przykład od dwudziestu lat skazana na milczenie i przez dwadzieścia lat prześladowana przez reżim śpiewaczka Marta Kubišová, przebywający dwadzieścia lat na emigracji bard Karel Kryl, symbol „praskiej wiosny" Alexander Dubček, no i oczywiście najbardziej znany (przede wszystkim z relacji zagranicznych stacji radiowych) dysydent – Václav Havel. Początkowo sympatia protestujących obywateli kierowała się w stronę odsuniętego od władzy i prześladowanego Dubčeka, ale po jego przemówieniach dowodzących, że mentalnie zatrzymał się w roku 1968 i że nadal chce budować „socjalizm z ludzką twarzą", zebrani skupili swoją uwagę na Havlu, który mówił o odrzuceniu socjalizmu i konieczności odnowy moralnej.

W ciągu kilku rewolucyjnych dni Václav Havel stał się rzeczywistym przywódcą narodu, a protestujący z dnia na dzień coraz tłumniej (już niemieszczący się nawet na Placu Wacława) Czesi, coraz bardziej zdecydowanie i jednomyślnie żądali, aby to on był ich prezydentem[29].

Rządzący w końcu musieli się ugiąć. Zaprosili Havla i innych przedstawicieli Forum Obywatelskiego (spontanicznie powstały 19 listopada demokratyczny ruch obywatelski) do rozmów. Ostatecznie 29 grudnia komunistyczny parlament jednogłośnie wybrał Václava Havla na prezydenta. I niczym z teatru absurdu wydaje się pochodzić okoliczność, że głosowali na niego ludzie, którzy jeszcze dwa miesiące wcześniej żądali dla niego kary długoletniego

[29] Atmosferę tych czasów oddają choćby filmy dokumentalne: *Labyrintem revoluce* (Jančárek, 2006), *Labyrintem k revoluci* (Jančárek, 2007).

więzienia (Kalinová, 2012; Koutská i in., 2009; Pithart, 2009; Pithart & Vít, 1990; Suk, 1997, 1998, 2009).

> Rok 1989 pokazał, jak wielką siłę ma głos społeczeństwa. Premier Ladislav Adamec długo odrzucał możliwość spotkania z Václavem Havlem, ponieważ dla niego był „zerem". Należy o tym zawsze pamiętać. Każdy Ladislav Adamec może się stać w krótkim czasie zerem, a każde zero może stać się Václavem Havlem (Tabery, 2017, s. 39).

Prezydent

Václav Havel został najpierw na pół roku prezydentem Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej. Po raz drugi został prezydentem w lipcu 1990 roku głosami posłów wybranych w pierwszych wolnych wyborach. Któregoś razu, na fali wprowadzania radykalnych reform w każdej dziedzinie życia, zaproponował kosmetyczną zmianę nazwy państwa. Chciał tylko, aby wykreślono słowo „socjalistyczna", skoro Czechosłowacja właśnie pospiesznie od socjalizmu odchodziła. Efektu nie mógł się spodziewać. Wybuchł czesko-słowacki spór zwany „wojną o myślnik". Słowacy najpierw zażądali lepszego wyeksponowania nazwy swojego kraju, a następnie zaczęli się coraz bardziej radykalizować. Skończyło się to rozpadem Czechosłowacji. Václav Havel był temu zdecydowanie przeciwny. W związku z tym, w lipcu 1992 roku, podał się do dymisji (V. Havel, 2006, ss. 90–97). Następnie został dwukrotnie wybrany prezydentem Republiki Czeskiej[30].

W sumie Václav Havel został wybrany prezydentem pięć razy (jak sam podsumowywał, prawdopodobnie licząc podwójnie wybory podczas kryzysu wokół rozpadu Czechosłowacji) i sprawował tę funkcję trzynaście lat. Na początku cały naród go uwielbiał i był przekonany, że ich ukochany, wspaniały Havel, który sam, bez niczyjej pomocy, pokonał w bezkrwawym starciu potworną bestię komunizmu, teraz wszystko naprawi, sprawi, że już zaraz każdy będzie szczęśliwy i bogaty, po prostu, że dobro (czyli „my") zwycięży, a zło (czyli „oni" – komuniści) zostanie ukarane (V. Havel, 2006, ss. 21–22). (Świadczyły o tym też dziesiątki tysięcy listów napływających codziennie w pierwszych latach po „rewolucji" na adres: „Havel, Hrad", w których obywatele skarżyli się na swój ciężki los i domagali się od nowego prezydenta jego poprawy[31]). Interpretowanie życiorysu Václava Havla jako bajkowej postaci było, i jest do dzisiaj, bardzo rozpowszechnione. Taka uproszczona wersja historii od początku rodziła wiele nieporozumień i w rezultacie ściągnęła na Havla gniew

[30] Dokumentem tych czasów są na przykład filmy: *O cestě na Hrad a zase zpátky* (Hojtaš, 2003), *Proč Havel? / Why Havel?* (Jasný, 1991).

[31] Opowiada o tym trzyczęściowy film dokumentalny Petra Jančárka *Václav Havel, Praha -Hrad* (Jančárek, 2009) oraz film o Věrze Čáslavskiej *Věra 68* (Sommerová, 2012).

i nienawiść rodaków. Mało kto naprawdę słuchał nowego prezydenta, a on, począwszy od pierwszego prezydenckiego przemówienia, mówił, że za spustoszenie gospodarcze, ekologiczne i moralne w całym kraju nie są odpowiedzialni jacyś mityczni „oni", ale my – mieszkańcy tego kraju. I że wszyscy byli nie tylko ofiarami tzw. normalizacji, ale też jej aktywnymi budowniczymi, bo bez ich zgody i przystosowywania się do niej w każdej dziedzinie – nie mogłaby trwać aż dwadzieścia lat. Cały czas nawoływał też do uczciwego rachunku sumienia i odnowy moralnej zniszczonego komunizmem czeskiego społeczeństwa[32]. Na początku prezydentury miał nawet cotygodniowe audycje radiowe nazywane *Rozmowy z Lán* (nazwa prezydenckiej rezydencji) (V. Havel, 2013c). Od pierwszych chwil swojej prezydentury dążył też do jak najszybszego włączenia swojego kraju do struktur NATO i grona państw Unii Europejskiej (V. Havel, 2013b).

Václava Havla nazywano (głównie za granicą) filozofem na tronie (V. Havel, 1991). Jeszcze zanim został prezydentem, pisał eseje, w których rozważał kwestie związane z etyką, moralnością i filozofią (V. Havel, 1990b, 1990e). Przemówienia prezydenckie są ciągiem dalszym (choć wymuszonym przez okoliczności, a nie przez chęć wypowiedzenia się autora) tych rozważań. Havel całe życie twierdził to samo: że należy w każdych okolicznościach mówić prawdę i żyć w zgodzie z nią, że nie wolno wykorzystywać innych do swoich niegodnych celów i że kłamstwo i nieuczciwość niszczą nas samych i cały świat dokoła[33]. Takie poglądy w świecie polityki były rzeczą wcześniej niewidzianą i zostały całkowicie zlekceważone, a następnie wyśmiane[34].

Z biegiem czasu Václav Havel zostawał coraz bardziej sam. Realną władzę, którą miał przez chwilę na początku, szybko utracił na rzecz parlamentu, niemającego zamiaru go słuchać, a zamiast tego starającego się jak najbardziej ograniczyć faktyczny wpływ prezydenta na państwo. W tej rozgrywce politycznej prym wiódł późniejszy prezydent, a w latach dziewięćdziesiątych wieloletni premier i autor reformy ekonomicznej – Václav Klaus (Kaiser, 2014, ss. 202–270; Žantovský, 2014, ss. 489–515).

Na początku 1996 roku zmarła bardzo lubiana i szanowana przez Czechów żona Václava Havla – Olga Havlová. Pod koniec tego roku on sam przeszedł bardzo ciężką operację płuc i o mało nie umarł. Przy tej okazji wyszedł na jaw jego związek z aktorką Dagmar Veškrnovą, co dało pożywkę pismom brukowym i niedawno powstałej telewizji Nova, które całymi latami prześcigały się w śledzeniu pary prezydenckiej, oszczerczych kampaniach, pomówieniach i sianiu wobec nich nienawiści. Havel zaraz po wyjściu ze szpitala ożenił się, ale to bynajmniej nie poprawiło jego notowań w mediach bruko-

[32] Wszystkie przemówienia Havla zostały wydane: V. Havel, 1990f, 1992b, 1994, 1995, 1996a, 1997, 1998, 2003.

[33] Więcej o poglądach filozoficznych Václava Havla piszę w rozdziale XVIII.

[34] Piszę o tym również w rozdziale XXV.

wych i u społeczeństwa. Jeszcze do dziś w Czechach można usłyszeć zarzuty, że nawet roku nie odczekał po śmierci pierwszej żony, a już mu było śpieszno do drugiego ożenku (w rzeczywistości do tego mitycznego roku zabrakło trzech tygodni). Wytrwałe obrzucanie błotem nawet najbardziej nieskazitelnej osoby zawsze zostawi jakiś ślad (Graclík & Nekvapil, 2013; V. Havel, 2006, ss. 167–176; Rakušanová, 1997)[35].

Václav Havel przez resztę życia borykał się z poważnymi problemami zdrowotnymi (spowodowanymi przede wszystkim utratą zdrowia w więzieniach) i co jakiś czas jego życie było poważnie zagrożone. Przez cały ten czas jego druga żona stała u jego boku, wspierała go i ratowała. Ale nawet to nie przekonało niechętnego wobec niej społeczeństwa i brukowców, które żywią się wyłącznie nienawiścią. I właśnie pod znakiem tej nienawiści upłynęła druga połowa prezydentury Havla (Kaiser, 2014, ss. 202–270).

Kiedy we własnym kraju był coraz bardziej izolowany i otaczany coraz głębszą niechęcią, za granicą cieszył się ogromnym szacunkiem i prawie każdy uniwersytet świata chciał mu wręczyć doktorat honoris causa (V. Havel, 2006, ss. 153, 237)[36]. „To są paradoksy" – wzdycha kierownik browaru w *Audiencji* – najbardziej znanej ze sztuk Václava Havla, a to powiedzonko weszło do potocznego języka czeskiego i mało kto pamięta, skąd się wzięło. Paradoksem jest też to, że w ten sposób można skomentować właściwie każdy z etapów życia „największego Czecha".

Były prezydent

Václav Havel był pierwszym prezydentem Czechosłowacji, który nie zmarł podczas wykonywania tej funkcji ani nie odszedł w niesławie[37]. W związku z tym jego rodacy (bardzo wrażliwi na tytuły) nie wiedzieli, jak się do niego zwracać. Niektórzy mówili nadal „panie prezydencie", inni na wszelki wypadek „panie Havel", jeszcze inni poprawiali ich i mówili „panie były prezydencie". Havel wzdychał niekiedy z właściwym sobie poczuciem humoru, że zaraz ktoś się rozpędzi i powie do niego „panie były Havel" (V. Havel, 2006, ss. 201).

Płonne okazały się nadzieje na normalne życie i trochę prywatności i spokoju, bez ciągłej obstawy, czy to tajnej policji, czy osobistych ochroniarzy, nadzieje na życie bez śledzenia każdego jego kroku przez nieżyczliwe i życzliwe media – Václav Havel do końca swoich dni ani spokoju, ani prywatności nie

---

[35] O Dagmar Havlovej powstały filmy dokumentalne: *Sedmnáct měsíců Dagmar Havlové* (Majstrovičová, 1998), *Top star: Dagmar Havlová* (Šedivá, 2010), *VIZE 97* (Kubala, 2008).

[36] Dokumentalnym zapisem dziesięciu lat prezydentury Havla jest film *Občan Havel* (Koutecký & Janek, (2007).

[37] O schyłku prezydentury Havla i nastrojach panujących wówczas w czeskim społeczeństwie opoiwadają filmy dokumentalne: *Jak odchází prezident* (Kačírek, 2016), *Srdce nad Hradem* (Němec, 2006), *V objetí dalajlamy* (Poltikovič, 2012). *Václav Havel* (Chaun, 2003).

zaznał. Wykorzystywał to zainteresowanie, aby wciąż od nowa przypominać o konieczności przestrzegania praw człowieka i powtarzać, że wolność i demokracja nie są dane raz na zawsze, że naszym obowiązkiem jest dbać o nie i bronić ich w każdej sytuacji. Dodawał też to, co głosił całe życie: że wolność jest niepodzielna, to znaczy, że żaden kraj i żaden człowiek nie jest do końca wolny, jeśli gdzieś na świecie komuś innemu odbierane jest prawo do wolności. Dlatego wciąż angażował się w kampanie skierowane przeciwko reżimom totalitarnym[38].

Kolejnym paradoksem w życiu Václava Havla jest to, że od dziecka marzył o byciu reżyserem filmowym, a to marzenie udało mu się spełnić dopiero niedługo przed śmiercią. Zadebiutował w wieku 74 lat. Wyreżyserował film na podstawie swojej ostatniej sztuki teatralnej i po głębszej analizie można uznać, że jest to nie tylko jego testament i podsumowanie twórczości, ale również ostrzeżenie na przyszłość[39].

Film spotkał się w Czechach z ostrą, przepełnioną niechęcią i nienawiścią krytyką[40]. Nie miała ona źródeł merytorycznych czy artystycznych (takich recenzji debiutujący reżyser wysłuchałby bardzo chętnie), ale wyłącznie personalne. Przez dziesięciolecia pielęgnowana i podsycana nienawiść do Havla wezbrała wtedy po raz ostatni.

Za to 18 grudnia 2011 roku, w chwili, kiedy wiadomość o jego śmierci obiegła kraj, jakby za dotknięciem czarodziejskiej różdżki wszystko się zmieniło. W brukowcach, dla których Václav Havel był jeszcze wczoraj rozpustnikiem, kłamcą i naiwnym fantastą, nagle zmienił się w męża stanu, największego Czecha, najlepszego i najbardziej szanowanego prezydenta w historii. A jego małżonka z wyrachowanej, chciwej i pogardzającej innymi cwaniaczki we wspaniałą, troskliwą, pełną miłości dla chorego męża, a teraz zbolałą po jego stracie wdowę[41].

To są paradoksy.

---

[38] Powstało kilka filmów dokumentalnych zapisujących życie Havla w tym okresie, na przykład: *Život podle Václava Havla* (Sedláčková, 2014).

[39] O filmie piszę w rozdziale XVI.

[40] Zbiór recenzji z filmu znajduje się w dziale dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie)] oraz Narodowego Archiwum Filmowego (Národní filmový archiv). Film analizuję szczegółowo w rozdziale XVI.

[41] Pełną gamę artykułów opublikowanych po śmierci Havla można znaleźć na stronie: Knihovna Václava Havla, b.d.

ROZDZIAŁ II

DRAMAT ZAWSZE WSPÓŁCZESNY

W przypadku dramatów Václava Havla analizowanie ich poprzez pryzmat życiorysu autora wiedzie na manowce i prowadzi do uproszczonych interpretacji. Kiedy w zaszczutym dysydencie, pisarzu zatrudnionym w browarze czy polityku odsuwanym od władzy koniecznie chcemy zobaczyć samego Havla i odczytywać jego dramaty jako narracje autobiograficzne, otrzymamy co najwyżej niespójną i nielogiczną historię, która będzie po prostu nudna. Generalnie można interpretować postać Václava Havla na dwa skrajnie różne sposoby. Można przyjąć założenie, że był wspaniałym, dzielnym i wyjątkowo odważnym człowiekiem i przedstawił w tych dramatach sam siebie. Wynikiem będzie opowieść o bohaterze, który zachowuje się jak człowiek niespełna rozumu. Można też przyjąć założenie, że autor tych sztuk był kłamcą, żałosnym fajtłapą, że niczego nie umiał i kierował się w życiu żądzą władzy i manipulowania ludźmi. Uzyskamy wtedy płaską przypowiastkę o kanalii i ciamajdzie, który jest zupełnie niezasłużenie otaczany szacunkiem. Niestety, taka interpretacja postaci Václava Havla nie jest w jego rodzinnym kraju wyjątkiem. Powstało nawet kilka filmów mniej czy bardziej otwarcie przedstawiających jego postać w ten sposób. Choćby serial historyczny *Czeskie stulecie* z 2014 roku (Sedláček, 2013–2014)[1]. Spotkał się co prawda z licznymi protestami przeciwko przedstawianiu pierwszego niekomunistycznego prezydenta w ten sposób, ale zarazem równie silna była reakcja głosząca, że ktoś wreszcie tego Havla zdemaskował.

Dramaty Václava Havla o wiele więcej ujawniają, kiedy zestawi się je z duchem czasów, w których powstały, kiedy uświadomi się sobie okoliczności historyczne, realne warunki życia i pejzaż duchowy obywateli powojennej Czechosłowacji. Jednak sztuki te nie są prostymi aluzjami do życia politycznego w Europie Środkowej, jak chciano je widzieć w Polsce. Są raczej dogłębną analizą przyczyn istnienia systemów totalitarnych, próbą precyzyjnego określenia miejsca, w którym one powstają i w którym trwają. Analizują też warunki konieczne do zaistnienia i przetrwania totalitaryzmu. Opisują świat lu-

---

[1] *Czeskie stulecie* (*České století*) to dziewięcioodcinkowy serial historyczny, którego scenariusz napisał Pavel Kosatík (Sedláček, 2013–2014). Więcej piszę o tym serialu w rozdziale XXV.

dzi zniewolonych, którzy sami dla siebie są najbardziej bezlitosnymi strażnikami w tym więzieniu i którzy sami siebie pozbawiają wolności, ludzkich uczuć i wpływu na własne życie.

Wszystkie dramaty Václava Havla rozgrywają się w świecie, z którego ludzie własnymi rękami, a raczej dzięki własnemu egoizmowi i tchórzostwu, uczynili piekło. Bohaterowie Havla to przeważnie dość niesympatyczne, egoistyczne indywidua. Najczęściej są to postacie pokrętne i zakłamane, gotowe bez zastanowienia niszczyć innych, żeby tylko nie stracić przynoszącego profity stanowiska. Nie mają własnej, niezmiennej tożsamości, nie są stali w poglądach, uczuciach, czynach. Nie mówią tego, co myślą, tylko mówią to, co jest w danej chwili korzystne. Język nie służy im do porozumiewania się z ludźmi, ale do manipulowania nimi. Jest po to, żeby ukryć prawdę, swoje myśli i swoje zamiary.

Wszystkie przedstawione w dramatach Havla historie rozgrywają się w państwach totalitarnych, a ich bohaterowie wskutek swojego braku odwagi, braku perspektywy duchowej i troski wyłącznie o swoje doraźne ziemskie potrzeby ten totalitaryzm wspierają, budują i umacniają. To świat, w którym dwóch po cywilnemu ubranych opryszków na rozkaz innego zamyka niewinnych ludzi w lochach, a nikomu ze świadków nawet nie przyjdzie do głowy stanowczo zaprotestować albo chociaż zapytać ich o legitymację.

Václav Havel celowo zaludnił swoje sztuki odpychającymi kreaturami, a odruchowa reakcja widza próbującego znaleźć sobie postać „miłą i sympatyczną", z którą będzie mógł się identyfikować – nieodmiennie prowadzi na manowce czy może raczej w pułapkę zastawioną przez autora. Prawdziwe *katharsis* może przeżyć tylko ten widz, który zdoła dotrzeć do najgłębiej ukrytej prawdy. Oczywiście, żeby to zrobić, potrzebowałby najpierw inteligentnego reżysera, który tę prawdę zobaczy, i aktorów, którzy potrafiliby ją tak zagrać.

Václav Havel powtarzał często, że dramaty nie służą do czytania, bo ludzie nie potrafią czytać dramatów (V. Havel, 1990a, ss. 173; 2012). Z wrodzonej delikatności nie dodawał, że dotyczy to niestety również wielu reżyserów. Powstało bardzo niewiele inscenizacji dramatów Havla, w których twórcom chciałoby się dociekać, co autor chciał w istocie powiedzieć i po co daną sztukę napisał[2]. (Najciekawsze z nich analizuję w następnych rozdziałach).

Gdy Václav Havel został prezydentem, po dwudziestu latach jego nieobecności na scenach, kiedy granie jego sztuk było zakazane, nagle teatry w Czechosłowacji zaczęły je na wyścigi wystawiać. Bezmyślnie, bez prawdziwego powodu, bez sensu, tylko żeby umieścić na afiszu nazwisko nowego prezy-

[2] Dotyczy to niestety wielu inscenizacji czeskich i zagranicznych, o czym można się przekonać, oglądając ich rejestracje filmowe w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka).

denta. Efekt był łatwy do przewidzenia[3] – większość widzów doszła do wniosku, że to bardzo słaby pisarz, a ten jego niezrozumiały „teatr absurdu" nie jest dla normalnych ludzi. Kilka mądrych i wybitnych inscenizacji nie mogło już tego wizerunku zmienić. W świadomości „zwykłego Czecha" Havel został autorem „tych durnych dramacików", jak do dziś można przeczytać na forach internetowych. Jest to też jeden z powodów fali głębokiej nienawiści, jakiej musiał do końca życia stawiać czoło. Ostatnia jej fala wezbrała – niedługo przed jego śmiercią – z okazji premiery wyreżyserowanego przez niego filmu pełnometrażowego na podstawie jego ostatniej sztuki – *Odchodzenie* (Havel, 2011)[4].

Kiedy Havel pisał swój ostatni dramat, czyli *Odchodzenie* właśnie, po zapowiedzi, że jego akcja będzie rozgrywać się w świecie polityki, opinia publiczna spodziewała się pikantnych przytyków do znanych polityków i złośliwych komentarzy na ich temat[5]. Po ukazaniu się tekstu sztuki zapanowała konsternacja. Nie dało się łatwo i bez wysiłku deszyfrować postaci. Początkowe niecierpliwe oczekiwanie na pierwszy od dwudziestu lat dramat Václava Havla zmieniło się w rozczarowanie – okazało się, że znów trudno zrozumieć jego sztuki, że wciąż wymagają od widza wiele wrażliwości i inteligencji, że nie są prostym naturalistycznym odzwierciedleniem rzeczywistości i że nic nie jest tam powiedziane wprost. Zmiany sytuacji nie przyniosła też teatralna prapremiera[6] ani nawet kilka lat późniejsza ekranizacja dramatu. Nadal nie było od razu wiadomo, o co chodzi. Miejsce konsternacji i rozczarowania zajęła irytacja[7].

Mimo powszechnego niezrozumienia dramaty Václava Havla są gorzkim komentarzem do aktualnej sytuacji politycznej, duchowej i moralnej. I tak samo ostro i bezkompromisowo diagnozowały problemy społeczeństwa i jego przywódców w złotych latach sześćdziesiątych, w mrokach tzw. normalizacji, jak i w czasach naszej neoliberalnej wolności. Na szczęście nie robiły tego wprost i dzięki temu mogą być nadal aktualne. Można nawet odnieść wrażenie, jakby świat starał się ich aktualność udowodnić i w tym celu zmierzał do odrodzenia totalitarnego sposobu myślenia, jakby w tym celu jednostki prześcigały się w okłamywaniu samych siebie i pozbywaniu się własnego człowieczeństwa. Bo też dramaty Havla narodziły się z idei na wskroś humanistycznej (w myśl słownikowej definicji mówiącej, że jest to „postawa intelektualna

---

[3] O jakości tych przedstawień świadczą oprócz rejestracji również recenzje, zebrane w dziale dokumentacji Instytutu Teatralnego w Pradze (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie).

[4] Film *Odchodzenie* (*Odcházení*) (Havel, 2011) analizuję w rozdziale XVI.

[5] Wycinki w zbiorach Instytutu Teatralnego w Pradze (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie).

[6] Poprzedzona kilkoma skandalami (jak choćby wycofanie się Teatru Narodowego z planowanej inscenizacji i wymuszenie na Dagmar Havlovej rezygnacji z udziału w przedstawieniu) prapremiera odbyła się w końcu w impresaryjnym praskim teatrze Archa 22 maja 2008 roku w reżyserii Davida Radoka.

[7] Wycinki w zbiorach Instytutu Teatralnego w Pradze (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie).

i moralna […] wyrażająca się troską o potrzeby, szczęście, godność, swobodny rozwój człowieka" (Kopaliński, 2000, s. 218) i zostały napisane po to, aby bronić wolności duchowej człowieka i pomóc mu znaleźć drogę do siebie samego i prawdziwego szczęścia.

Sztuki teatralne Havla z lat sześćdziesiątych zaludniają nie ludzie, ale ludziki, ludziki-maszynki[8], postaci jakby zbudowane według schematu. Ale są takie nie dlatego, że autor nie umiał stworzyć człowieka z krwi i kości, lecz dlatego, że same chcą takie być i same się w ten sposób zdefiniowały. Są to postaci, które bardzo starannie same usuwają z siebie resztki człowieczeństwa, które ochoczo wpasowują się w obowiązujący schemat, które wręcz starają się ów schemat wyprzedzić, aby wskoczyć weń, jak tylko zacznie obowiązywać. Najlepszym tego przykładem jest pierwszy pełnospektaklowy dramat Václava Havla *Festyn*[9]. Jego bohaterem jest Hugo Płudek, który wyrusza w świat zrobić karierę. Trafia na festyn, na którym uczy się, że karierę może zrobić tylko człowiek bez właściwości. Że sukces osiąga ten, kto łatwiej i bez niepotrzebnych oporów żongluje frazesami, że samodzielne myślenie, człowieczeństwo, współczucie i tym podobne „burżuazyjne przeżytki" tylko przeszkadzają. Spotyka Urzędnika i Urzędniczkę, którzy na najmniejszą choćby sugestię zmieniają poglądy i co chwilę twierdzą coś zupełnie innego. Spotyka też inauguratora, który wylewa z siebie potoki słów bez najmniejszego znaczenia. Dzięki tym światłym przykładom nasz bohater staje się nikim, a zarazem robi wielką karierę, bo jest najdoskonalszym nikim wśród ludzi pozbawionych tożsamości.

Druga sztuka Havla, *Powiadomienie*, rozgrywa się w urzędzie, czy może raczej w Urzędzie, który jest archetypem urzędu. Ludzie w nim to tylko trybiki urzędniczej machiny, a jeśli ktoś zachował jeszcze jakieś ludzkie odruchy, jak sekretarka Maria, musi odejść, bowiem nie ma tam dla niego miejsca. Mogą zostać tylko ci, którzy sami siebie zamienili w maszynki-trybiki.

Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji[10] opowiada o ekspercie od moralności i wiedzy o człowieku, który nie ma najmniejszego zamiaru wcielać tej wiedzy w życie. Sam urządził się na tym świecie bardzo wygodnie: ma pracę, za którą jest szanowany, ma żonę, ma kochankę, a panie rywalizują ze sobą, starając się wywrzeć na niego wpływ. Aby uciec od ich nieustannych utyskiwań próbuje zgwałcić asystentkę i podrywa na intelektualne pustosłowie panią naukowiec.

---

[8] Autor sam swoje postaci charakteryzował w ten sposób (V. Havel, 1990a, s. 169, 2012).

[9] W całym tekście używam własnego tłumaczenia nie tylko treści dramatów, ale również ich tytułów. Szczegółowe zestawienie wszystkich dramatów Václava Havla wraz z ich tytułami oryginalnymi, datami powstania i wszystkimi polskimi przekładami i wydaniami podaję na końcu książki.

[10] W tym przypadku używam nazwy dramatu twórczo przekształconej przez jego pierwszego tłumacza, Józefa Waczkowa, a przyczynę tego zabiegu wyjaśniam w rozdziale XVII.

Być nikim, być trybikiem, używać innych do swoich celów – strategie przetrwania konformistów. Aktualne nie tylko w latach sześćdziesiątych XX wieku.

Dramaty Václava Havla z lat siedemdziesiątych są trochę inne od tych wcześniejszych. Przede wszystkim dlatego, że autor nie pracował już w teatrze, nie pisał dla konkretnych aktorów i nie zmieniał tekstów podczas prób. Musiał znaleźć nowy sposób pisania. Pierwszą próbą była sztuka *Spiskowcy*, której Havel się dość długo, choć niesłusznie wstydził, sztuka polityczna, opowiadająca o przewrocie w bliżej nieokreślonym państewku, które niedawno obaliło dyktatora i zaprowadziło demokrację. Żyją w nim ludzie, którzy tak żarliwie chcą bronić demokracji, że w tym celu wprowadzają dyktaturę.

Następna była *Opera żebracza*, napisana na motywach tekstu Johna Gaya pod tym samym tytułem. Jest to studium upadku moralnego i pozbywania się ideałów na rzecz doczesnych wygód, zarazem instruktaż, jak żyć, żeby się to opłacało – wystarczy mówić to, czego ktoś oczekuje. Prawda i autentyczność nie istnieją. Istnieje tylko długo- i krótkofalowa kalkulacja. Najlepiej urządzają się ci, którzy potrafią najszybciej przystosować się do nowych warunków.

Z drugiej połowy lat siedemdziesiątych pochodzą też trzy jednoaktówki – *Audiencja*, *Wernisaż* i *Protest*, które z całej twórczości dramaturgicznej Havla były grane najczęściej. Wszystkie mają podobnego głównego bohatera, który jest dysydentem, pisarzem skazanym przez reżim na milczenie i pracę w zawodach robotniczych. W pierwszej jednoaktówce kierownik browaru próbuje go namówić, żeby pisał donosy sam na siebie, w drugiej kolaborujący z reżimem przyjaciele próbują go namówić, żeby żył tak samo pięknie jak oni, a w trzeciej reżimowy pisarz próbuje go namówić do ratowania chłopaka, z którym jego córka jest w ciąży. Ów bohater, nazywany przeważnie Ferdynandem Wańkiem, przez większość czasu milczy. A mimo to doprowadza każdego z rozmówców do gwałtownego ataku wściekłości i pełnych urazy oskarżeń. Samym swoim istnieniem i życiem poza oficjalnym nurtem przydzielanego przez reżim dobrobytu, jest dla nich jak oskarżenie. Oskarżenie ich konformizmu.

W tym samym czasie powstała też najbardziej antynaturalistyczna i autotematyczna ze sztuk Václava Havla – *Hotel w górach*. To sztuka, w której czas się zapętla, płynie raz w przód, a raz w tył, gdzie postaci mają płynną tożsamość, a świat rozpada się na naszych oczach, bo niczego nie możemy być pewni.

Ze strachu przed wolnością zaprowadzić „porządek", przystosować się, urządzić się wygodnie, znaleźć sobie miejsce w kafkowskim świecie bez zrozumiałych zasad – gwarantowany przepis na karierę dla konformistów. Nie tylko w czasach tzw. normalizacji.

W latach osiemdziesiątych, po powrocie z więzienia, Václav Havel napisał najpierw sztukę o powięziennej (czy może raczej, w przypadku tego bohatera, przedwięziennej) psychozie. Bohater *Largo desolato*, pisarz, który jakimś filozoficznym tekstem naraził się reżimowi, jest na skraju wyczerpania ner-

wowego, oczekując w każdej chwili aresztowania. Jego przyjaciele i rodzina uznali już, że poświęci się dla dobra ogółu i nadzorują tylko, aby nie wypadł z roli męczennika, jaką mu wyznaczyli. Sami dzięki temu wiodą wygodne życie ze spokojnym sumieniem. Tymczasem okazuje się, że reżim chwilowo postanowił niepokornego pisarza tylko zdyskredytować i doprowadzić do obłędu i – mimo jego błagań – nie chce zrobić z niego męczennika.

Wariacja na temat nowożytnego Fausta – *Kuszenie* – to opowieść o pracowniku naukowym instytutu wyznającego materialistyczną wizję świata, który paktuje z diabłem. Kiedy sprawa wychodzi na jaw, twierdzi, że robił to dla dobra instytutu, a kiedy (rzekomy?) diabeł zarzuca mu zdradę, tłumaczy, że zrobił to dla ich wspólnej sprawy. Próba okłamywania wszystkich i kolaboracji z każdym kończy się smutnym i bolesnym upadkiem bohatera.

Rewitalizacja to opowieść o architektach, którzy mają za zadanie zburzyć średniowieczne podgrodzie i postawić w tym miejscu bloki. Próbują dostosowywać się do płynących „z góry" coraz to innych zaleceń. Młodsi są jeszcze idealistycznie nastawieni, starsi tylko cyniczni. Pod koniec tej czechowowskiej z ducha sztuki pozostaje tylko ogólny moralny kac.

Wszystkie dramaty z lat osiemdziesiątych mówią właściwie to samo: każda próba kolaboracji lub nawet pertraktacji z reżimem musi skończyć się źle. A tym samym są czymś w rodzaju przeczucia czy nawet zapowiedzi przełomowego roku 1989, kiedy wiele osób w środkowej i wschodniej części Europy miało poczucie dojścia do jakiejś ściany i postanowiło ten mur zburzyć.

Ostatnim dramatem Václava Havla, napisanym po prawie dwudziestoletniej przerwie spowodowanej jego prezydenturą, jest *Odchodzenie*. Ten dramat z 2007 roku opowiada o odchodzeniu z funkcji wieloletniego, choć nieudolnego przywódcy państwa totalitarnego. Reżim zajmujący jego miejsce wycina wszystkie drzewa, ma zamiar wszystko zabetonować, a następnie zbudować centra handlowo-rozrywkowe, najlepiej z kasynami i nowoczesnymi klubami erotycznymi przynoszącymi wybranym ogromne zyski. Wszystkie bardziej i mniej strategiczne stanowiska w państwie obsadził swoimi ludźmi. Ma na swoich usługach policję i sędziów i czuje się bezkarny. Byłego przywódcę stara się ze wszystkich sił zdyskredytować i wytacza mu z powodów politycznych proces, jako materiału dowodowego używając jego prywatnych listów sprzed wielu lat.

Świat, w którym liczą się wyłącznie pieniądze i polityka, w której stosuje się tylko chwyty poniżej pasa, niszczy wszystko, co dotychczas przetrwało, a wszelkie ważne i mniej istotne stanowiska obsadza swoimi ludźmi. A przecież jest to sztuka napisana w czasie, kiedy jeszcze Unia Europejska prosperowała znakomicie, a etos demokratycznych przemian i sama demokracja zdawały się być zwycięzcami na wieki.

Václav Havel zawsze widział więcej, zawsze wyprzedzał swój czas. W latach pięćdziesiątych sformułował podstawowy dylemat następnych trzydziestu lat życia w Czechosłowacji: przystosowanie i kariera czy sumienie i wię-

zienie. W kipiących wolnością Praskiej Wiosny i socjalizmu z ludzką twarzą latach sześćdziesiątych opisał dehumanizacyjną siłę konformizmu, która siać będzie spustoszenie w duszach jego rodaków przez dwa następne dziesięciolecia. W pierwszej dekadzie tzw. normalizacji, kiedy pętla totalitaryzmu zaciskała się powoli i niepostrzeżenie, potrafił opisać jego mechanizmy, wskazać drogę, na którą wpędza on ludzi. W latach osiemdziesiątych zademonstrował już wyraźnie, że jest to droga do piekła. A na samym początku XXI wieku pokazał, dokąd wkrótce zaprowadzi młode, od niedawna demokratyczne państwa przekonanie, że wolność jest dana raz na zawsze i nie ma potrzeby jej bronić. Przestrzegał, że brak ideałów i przeliczanie wszystkiego na pieniądze otworzy drzwi nie tylko mafijnym układom w polityce, ale też autorytaryzmowi.

Dramaty Havla są z założenia nienaturalistyczne. Autor konstruował je bardzo starannie, wiele wagi przywiązując do precyzyjnego zaplanowania rytmicznie powracających czynności i kwestii, które mają za zadanie rozbijać ciągłość akcji i nie pozwalać widzowi zapaść się w tok narracji i zapomnieć, że jest w teatrze (Balowski & Bakuła 2014; Zimna, 2009, 2014). Są havlowskim „efektem obcości", mają uwierać, przypominać, że świat, który widzimy, jest sztuczny, skonstruowany[11], że jest tylko modelem świata, a widz powinien myśleć i interpretować, a nie uciekać w wygodne śledzenie anegdoty. Dlatego akcja często się zatrzymuje, czas zdaje się zapętlać, wracać w miejsce, gdzie był przed chwilą, postaci powtarzają wciąż te same kwestie, wracają te same dźwięki lub czynności. Mówią nam: „Uważajcie!". Mówią: „Nie wierzcie pozorom!". I mówią: „Myślcie!!!".

[11] Ten zwrot uważam za najbardziej adekwatny przy opisie dramatów Havla, a powód jego użycia wyjaśniam w rozdziale XVII.

ROZDZIAŁ III

DRAMAT ABSURDU?

> Pojęcie teatr absurdu nie jest terminem teoretycznym o ściśle ustalonym znaczeniu, ale nazwą krytycznoliteracką funkcjonującą trochę na zasadzie poetyckiej metafory.
>
> Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*

Historia pojęcia

Twórcą pojęcia „teatr absurdu" jest Martin Esslin[1]. Sformułował je na początku lat sześćdziesiątych, określając tym mianem dramatopisarzy tworzących w latach pięćdziesiątych XX wieku. W pierwszym wydaniu książki *The Theatre of the Absurd* z roku 1961 znalazły się nazwiska Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugène Ionesco, Jeana Geneta oraz czternastu kontynuatorów teatru absurdu, z których do dziś pamiętamy nazwiska zaledwie połowy: Boris Vian, Fernando Arrabal, Max Frisch, Günter Grass, Harold Pinter i Edward Albee. Drugie wydanie, z roku 1968, autor uzupełnił o rozdział omawiający teatr absurdu w Europie Wschodniej, w którym znalazły się nazwiska Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza i Václava Havla wraz z krótkimi omówieniami dramatów. Ciekawe jest to, że Esslin w drugiej połowie lat sześćdziesiątych sięgnął również za żelazną kurtynę, że zauważył nowy nurt w dramaturgii krajów socjalistycznych, że uznał przynależność twórczości tych trzech autorów do kierunku w dramacie światowym, któremu dał miano „teatru absurdu".

Książka Esslina jest w Polsce praktycznie nieznana. Nie została nigdy wydana po polsku, a dostęp do wydań obcojęzycznych był przed rokiem 1989 znacznie ograniczony lub wręcz niemożliwy. Dlatego recepcja tego pojęcia była tu bardzo ograniczona. Dramaty, które angielski badacz nazwał teatrem

[1] Martin Esslin (1918–2002) angielski teatrolog, krytyk, dziennikarz, tłumacz, dramatopisarz. Urodził się w Budapeszcie, studiował w Wiedniu, po roku 1938 wyemigrował do Anglii.

absurdu otrzymywały od innych teatrologów inne klasyfikujące je nazwy. Nazywano je antydramatami, awangardą paryską lat pięćdziesiątych, czarną literaturą, nowym teatrem, dramatem kreacyjnym, teatrem logik modalnych lub wielowartościowych, teatrem szyderców, a oprócz tego dramatem metafizycznym, poetyckim, czystym, groteskowym, niemożliwym (Krajewska, 1996). Książki teatrologiczne odnoszące się do nazwy nadanej przez Esslina pojawiły się w Polsce dopiero na przełomie XX i XXI wieku (Borowski & Sugiera, 2008; Krajewska, 1996). W pierwszej z nich Anna Krajewska odnotowała spory o trafność tego terminu i podkreśliła to, co było w nim najważniejszym i najbardziej inspirującym odkryciem:

> Wydaje się, że Esslin, wymyślając zręczną, lecz wieloznaczną etykietkę, chciał uchwycić i pokazać ważny punkt w historii dramatu, który – jego zdaniem – zmienił diametralnie myślenie o kategorii dramatyczności (Krajewska, 1996, s. 20).

Teatr absurdu próbowano też włączyć w nurt postmodernizmu i postdramatu, ale wymykał się z tych kategorii. Przede wszystkim dlatego, że jego twórcy wykorzystywali schematy konwencji literackich oraz oddawali się w nich poszukiwaniu sensu.

Anna Krajewska podsumowywała:

> Teatr absurdu to nazwa oznaczająca nowatorski nurt w dramacie współczesnym […] związany z widzeniem świata polegającym na godzeniu sprzeczności. Akceptowanie istnienia niesprzecznych, spójnych opozycji (na różnych poziomach hierarchii tekstu) jest równoznaczne z zakwestionowaniem istnienia jednego ontologicznego rozstrzygnięcia świata.
> Dramat absurdu jest współczesnym dramatem metafizycznym, mówiącym o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie, niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga. Kwestionujący na koniec swą własną realność, okazuje się tragicznym bohaterem komicznej gry pozorów istnienia. Tylko pytanie o Demiurga i sens zostaje zawieszone w próżni. Dramat staje się pretekstem dla zabawy i medytacji (Krajewska, 1996, ss. 25–26).

Za to Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera we wstępie do zbioru tekstów o teatrze absurdu (Borowski & Sugiera, 2008, ss. 11–20) byli skłonni widzieć w nim raczej ogniwo pośrednie w rozwoju dramatu: teatr, który zapoczątkował demontowanie iluzji świata przedstawianego na scenie i wymagał od widza współdziałania w tworzeniu sensów przedstawienia, wkładania wysiłku w próby porządkowania przedstawionego tam chaosu.

Podobnie Hans-Thies Lehmann definiował teatr absurdu jako teatr, który:

> Znosi logiczną sensowność akcji, jednakże w owym rozpadzie sensu zadziwiająco silnie trzyma się klasycznych jedności dramatu (Lehmann, 2004, s. 72).

Teatrolog zaliczał go do tradycji teatru dramatycznego, również uznając za etap w rozwoju dramatu zmierzający w stronę teatru postdramatycznego.

W Czechosłowacji klasyfikacja Martina Esslina i znaczenie pojęcia absurdu w teatrze także nie było znane powszechnie. Tłumaczenie książki *The Theatre of the Absurd* ukazało się w roku 1966 w okrojonej formie i tylko jako skrypt dla uczelni humanistycznych (Esslin, 1966). Nieznajomość znaczenia, jakie nadał pojęciu teatru absurdu jego autor, będzie w Czechosłowacji w kolejnych dziesięcioleciach pretekstem do pogardliwych ataków na dramaturgię Václava Havla.

Teatr absurdu

Martin Esslin w swojej kanonicznej książce o teatrze absurdu (Esslin, 1969) wywodzi to pojęcie od terminu muzycznego oznaczającego brak harmonii i szuka jego rodowodu na przykład w tradycji rzymskiego mimu, *commedia dell-arte*, szekspirowskich błaznów, dramatu symbolistycznego, poetyckiego, egzystencjalistycznego.

Według Esslina teatr absurdu jest reakcją na nowoczesny świat, świat, który stracił wiarę i wartości moralne, w którym żyje człowiek odcięty od religii, metafizyki, transcendencji, przez co jest zagubiony, a jego działania stają się bezsensowne, bezużyteczne, absurdalne. Teatr absurdu wyraża trwogę i rozpacz płynącą z poznania, że człowiek jest otoczony przez nieprzeniknioną ciemność, że nigdy nie pozna swojej prawdziwej natury i celu swojego życia, że nikt nie wskaże mu gotowych reguł postępowania.

W teatrze absurdu widzimy człowieka, którego pozycję w społeczeństwie obnażają przypadkowe okoliczności, człowieka stawianego przed fundamentalnymi wyborami, fundamentalnymi sytuacjami egzystencjalnymi.

Podstawowym tematem teatru absurdu jest problem języka. Teatr absurdu unaocznia rozziew między światem, w którym żyjemy, a próbami jego nazwania będącymi iluzją prawdy. Pokazuje dewaluację i dezintegrację języka i dialogu, zwraca uwagę na to, że słowa zostały pozbawione znaczenia. Czerpie swoją komediowość z niewyczerpanych magazynów językowych klisz i języka ready-made. Pokazuje ludzi, sądzących, że wypowiadają słowa, które coś znaczą, a które tymczasem nie niosą żadnych znaczeń. Zauważa, że język należy do sfery czysto subiektywnej i w ten sposób pozbawiony jest obiektywnej prawdziwości. Kpi również ze specjalistycznego żargonu. Zgodnie z teorią gier Wittgensteina, język nie tylko tworzy znaczenia, ale może też służyć ukrywaniu sensu.

Teatr absurdu ma też satyryczny i parodystyczny nurt krytyki społecznej, który piętnuje nieautentyczne, małostkowe społeczeństwo i jego mentalne drobnomieszczaństwo, ale też pokazuje absurdalność życia w rzeczywistości

państw totalitarnych zdeformowanej przez nieautentyczność wypowiedzi i powszechne zakłamanie.

Forma teatru absurdu jest celowo inna od obowiązującego modelu teatru realistycznego z jego przyczynowo-skutkową akcją, ma kompozycję na pozór pozbawioną reguł. Akcja w teatrze absurdu jest tajemnicza, nieumotywowana, z pozoru nonsensowna. Nie ma na celu wytwarzania iluzji scenicznej, opowiedzenia jakiejś historii, ale pokazanie poetyckich obrazów, które nie mają układać się w opowieść. Ma przypominać bardziej utwór muzyczny. Pokazuje rzeczywistość w stanie czystym, rzeczywistość z punktu widzenia jednostki. Pokazuje wyobcowany świat, który stracił racjonalne reguły, jednoczące go zasady, swoje znaczenie, kierunek; świat, który zwariował.

Dramat absurdu jest z założenia nienaturalistyczny. Charakteryzuje go otwarta budowa scen, łączenie śmiesznego z tragicznym. Pokazuje rzeczywistość, ale psychologiczną, wyrażaną w obrazach, które są projekcją stanów psychicznych, lęków, marzeń, koszmarów. Stawia tezę, że ludzka natura nie jest stała, że w związku z tym postać podczas trwania sztuki może zmienić się w inną. W dramatach absurdu lustra odbijają lustra i ukrywają na zawsze prawdziwą rzeczywistość. Człowiek próbuje ustalić swoją pozycję albo wyrwać się na wolność, ale w konsekwencji znajduje tylko nowe więzienie. Często stosowanym zabiegiem formalnym jest akcja tocząca się po okręgu – dramaty absurdu kończą się w miejscu, w którym się zaczęły. Innym zabiegiem jest kulminacja osiągana poprzez intensyfikację sytuacji wyjściowej. Występują tam też nieme postaci, przejęte jeszcze od surrealistów.

W teatrze absurdu nie jest ważne, jak w innych konwencjach, pytanie: „co będzie dalej?", tu widz jest skonfrontowany z akcją, której brak oczywistej motywacji, postaci są nieustanną zmianą, a wydarzenia nie zgadzają się z racjonalnymi doświadczeniami. W teatrze absurdu pytanie nie brzmi: „co będzie dalej?", ale: „Co się dzieje?", „Co się wydarza?", „Co reprezentuje akcja przedstawiona w dramacie?". A widz, zamiast być stawiany wobec rozwiązań, jest konfrontowany z pytaniami, które musi sobie zadawać, aby podążać za akcją na scenie. Akcja w teatrze absurdu przypomina skomplikowany wzór poetyckich obrazów, które widz składa sobie w głowie w całość, ale dopiero po zapadnięciu kurtyny.

W teatrze absurdu często stosuje się efekt obcości, w ogóle jego celem jest nie pozwolić publiczności na identyfikowanie się z postaciami, widz ma zająć stanowisko krytyczne. Bo kiedy identyfikujemy się z główną postacią sztuki, to automatycznie akceptujemy jej punkt widzenia, patrzymy na świat jej oczyma, odczuwamy tak, jak ona. Tymczasem w teatrze absurdu publiczność zostaje skonfrontowana z postaciami, których motywy i czyny pozostają przeważnie niezrozumiałe. Dzięki temu identyfikacja z takimi postaciami jest praktycznie niemożliwa. Widz patrzy chłodnym i krytycznym okiem na wszystkie klęski i upadki postaci, z którymi się nie identyfikuje i dlatego (dzięki temu dystansowi) wydają się mu zabawne.

Wbrew pozorom teatr absurdu, choć w sposób groteskowy, frywolny i prześmiewczy, jest powrotem do korzeni, do religijnej funkcji teatru. Konfrontuje człowieka ze sferą mitu i rzeczywistością religijną, ukazuje niepewną i tajemniczą pozycję człowieka w świecie. Pokazuje nieobecność systemu uniwersalnych, kosmicznych, wartości. Ale nie ma zamiaru pokazywać ścieżek prowadzących do Boga, chce jedynie, z niepokojem lub prześmiewczo, pokazać kondycję człowieka, to jak doświadcza świata, pokazać, co znalazł na swojej drodze, kiedy zstąpił do głębi swojej osobowości, swoich marzeń, fantazji i koszmarów.

Teatr absurdu przemawia do głębszych pokładów świadomości widza. Uruchamia siły psychiczne, wyzwala i uwalnia skryte lęki, tłumioną agresję i, przede wszystkim, konfrontuje widza z obrazem rozpadu, dzięki czemu uruchamia proces scalania w umyśle odbiorcy. Widz jest konfrontowany z obrazem szaleństwa ludzkiej kondycji, widzi całą jej ponurość i desperację, ale może na to spojrzeć z dystansem, przytomnie, bez iluzji. Kiedy te wszystkie zagrożenia zobaczymy nazwane, możemy się od nich uwolnić poprzez wyzwalający śmiech, rozpoznanie absurdalności wszechświata.

Teatr absurdu pokazuje świat bez upiększeń, stawia widza twarzą w twarz z obrazem ludzkiej kondycji i świata, w którym żyje, aby wyzwolić go z iluzji, które są źródłem rozczarowań i przeszkadzają w znalezieniu właściwej drogi. Wytrąca widza z utartych kolein odbioru, zmusza do aktywności, poskładania elementów rozsypanego świata. Konfrontuje człowieka z rzeczywistością, prawdziwą, nieupiększoną, a człowiek zyskuje godność poprzez to, że staje twarzą w twarz z tą rzeczywistością pełną niedorzeczności, że potrafi ją zaakceptować, bez strachu i iluzji – i śmiać się z niej.

Teatr absurdu Havla

Wszystkie cechy teatru absurdu opisane przez Martina Esslina brzmią jak opis dramatów Václava Havla. Zresztą Esslin analizuje w swojej książce również *Powiadomienie* Havla, nie szczędząc pochwał i wyrażając podziw dla młodego i obiecującego wówczas dramatopisarza.

Opisu cech charakterystycznych dla teatru absurdu dopełnił Jan Grossman w przedmowie do pierwszego wydania *Festynu*, na którego ostateczny kształt miał znaczący wpływ jako ówczesny dyrektor Teatru Na zábradlí (V. Havel, 1966). Zauważał, że teatr absurdu analizuje jeden podstawowy fenomen: uniformizację, a źródłem przekształcania wszystkiego w przeciętność jest drobnomieszczaństwo jako stan ducha, które każdą wartość eksploatuje, degraduje i dewaluuje.

> Absurd powstaje poprzez wyolbrzymienie. Ale wyolbrzymiać można tylko to, co wcześniej zostało dokładnie wyznaczone. W tym sensie absurd ma raczej korzenie

> realistyczne: rodzi się poprzez zintensyfikowanie rzeczywistości bardzo konkretnej, współczesnej i „zwyczajnej" (Grossman, 1963/1999, s. 998).
>
> Teatr absurdu demaskuje zło w szerokim kontekście: zło, które jest niebezpieczniejsze, ponieważ „spowszedniało", przenika do świata bez ostrzeżenia i niezauważalnie, operuje środkami wydającymi się być na pierwszy rzut oka bez znaczenia – utartymi szablonami, frazesami, konwencjami, dogmatami. Obiektem jego zainteresowania nie jest zło w fazie swoich konsekwencji, ale zło w fazie początkowej, zło rodzące się, zło w stadium niezauważalnej inkubacji.
>
> Teatr absurdu jest analityczny i stawia chłodne diagnozy. Zasadniczo nie daje rozwiązań. Ale ta zasadniczość nie wynika z pewności, że rozwiązanie nie istnieje, ale raczej z przekonania, że rozwiązanie nie będzie nam nigdy, nigdzie i przez nikogo w żaden sposób *dane*. Jeśli teatr jest lekarzem, to nie chce leczyć tradycyjnym sposobem, ale tak, że pacjenta w jak najdrastyczniejszy sposób konfrontuje z jego możliwym kiedykolwiek zepsuciem. Nie po to, żeby to zepsucie wywołał, ale żeby je uniemożliwił.
>
> Teatr absurdu konsekwentnie odchodzi od koncepcji teatru, który świat ilustruje, przedstawia lub krytykuje. Teatr absurdu chce szokować i stawiać prowokacyjne pytania.
>
> Zajmuje pozycję adwokata diabła. Staje po stronie diabła, żeby diabła, „który się ukrył", zdemaskować (Grossman, 1963/1999, s. 1001).

Teatr absurdu, w myśl tych charakterystyk miałby więc być nową formą dramatu, który w nowy sposób odzwierciedla nowe czasy, odzwierciedla swoją epokę. Dramatu, który ma wgląd w najgłębsze sfery ludzkiej osobowości i współczesnego sobie świata i potrafi sformułować istotę jego problemu. Tym problemem jest przede wszystkim dehumanizacja i pustka duchowa – czyli kwestie, którymi dramatopisarz i eseista Václav Havel zajmował się całe życie.

Teatr (przynajmniej ten istotny, ważny dla swoich widzów) jest zawsze odbiciem swoich czasów, pokazuje ich na co dzień niezauważaną tajemnicę, pokazuje, co tkwi w człowieku. Taki teatr jest zawsze współczesny, jest „tu i teraz", ważny teatr, czyli teatr, który rezonuje ze swoim czasem, widzi więcej, widzi do głębi, określa i nazywa zjawiska zachodzące w otaczającym go świecie i ludziach. Taki jest też teatr absurdu, próbujący opisać rozpadający się świat i ludzi, którzy stracili kontakt z metafizyką, Bogiem i moralnością, a zamiast tego spadli w otchłań dehumanizacji i stali się tylko trybikami w maszynach produkujących zysk lub ideologię.

Dramat absurdu stawia zwykłych ludzi w absurdalnych sytuacjach. Pokazuje ich tak, jakby chciał powiedzieć: „Zobaczcie. Tacy jesteśmy, tak się zachowujemy". A potem pojawia się pytanie: „A jak w takiej sytuacji zachowałbyś się ty? Co byś wybrał?".

Václav Havel pisał w listach z więzienia, że dramat absurdu służy temu, żeby lepiej uświadomić sobie sens życia dzięki temu, że zostaje ukazany jego brak:

[Poczucie absurdu] wywołuje zawsze tylko coś, co robi człowiek, ludzkie instytucje, pomysły, produkty, związki, czyny itd. Jest to doświadczenie unaoczniające nam, że coś, co dążyło do sensu lub mogło do niego dążyć – czyli coś zasadniczo ludzkiego – do sensu nie dąży albo go traci. Czyli jest to doświadczenie utraty kontaktu z bytem, doświadczenie bankrutującego nadawania sensu, doświadczenie ludzkości, która zrozumiała, że sama się sobie sprzeniewierzyła, że „zeszła z drogi" – a która właśnie dzięki temu wraca znów na swoją drogę: w świadomości absencji sensu rodzi się jego potrzeba (V. Havel, 1990c, s. 332).

Teatr jako droga do przebudzenia duchowego

Václav Havel opisywał sens teatru (ale tego „prawdziwego", ważnego, nie tego pokazującego ładne i uspokajające obrazki z życia) jakby kreślił cele i przedstawiał duchowe środki oddziaływania nowej religii, i to takiej religii, która nie jest gotowym zestawem reguł, ale nieustanną drogą duchową prowadzącą do przebudzenia, wymagającą usilnej pracy i czujności moralnej swojego wyznawcy.

Moją ambicją nie jest uspokajać widza miłosiernym kłamstwem i mamić go fałszywą obietnicą, że coś rozwiążę za niego. Tym z całą pewnością bym mu za bardzo nie pomógł. Próbuję zrobić coś innego: jak najdrastyczniej wtrącić go w otchłanie problemu, którego nie powinien unikać i którego i tak nie uniknie, wsadzić mu nos w jego własną nędzę, w moją nędzę, w naszą wspólną nędzę. I przypomnieć mu w ten sposób, że już czas coś zrobić. Jedyne wyjście, jedyne rozwiązanie, jedyna nadzieja mające wartość to te, które znajdziemy sami, sami w sobie i sami dla siebie. […] [Teatr] człowiekowi powinien pomagać przypomnieniem, że robi się późno, że sytuacja jest poważna, że nie można zwlekać. Zarysy grozy wywołują chęć przeciwstawienia się jej. Jak napisał Jirous o *Kuszeniu*: nadzieja tej sztuki leży w stwierdzeniu, że z diabłem paktować się nie da. Do tego przekonania musi jednak widz dojść sam – ja mogę mu pomóc tylko w ten sposób, że mu zaprezentuję, jak kończy się ludzkie paktowanie z diabłem. […] Stając twarzą w twarz przed skoncentrowanym złem człowiek najłatwiej może sobie uświadomić, co jest dobre. Ale pokazanie mu tego na scenie znaczyłoby pozbawienie go możliwości dojścia do takiego wniosku jako własnego egzystencjalnego aktu. W *Kuszeniu* Fistula mówi: „Nie daję konkretnych rad i niczego za nikogo nie załatwiam. Najwyżej czasami stymuluję". Tę replikę mógłbym głosić jako swoje autorskie credo. Każdy musi załatwić to sam w sobie. Jeśli sprowokuję go do tego, że z większą natarczywością uświadomi sobie, że jest co załatwiać, spełniłem swoje zadanie. Przypomnieć ludziom ich dylematy, podkreślić znaczenie odkładanego i wypieranego problemu, pokazać, że rzeczywiście jest co rozwiązywać. Postawić człowieka przed nim samym. Tylko te wyjścia, które tam sam znajdzie, będą tymi właściwymi. Będą jego, będą aktem jego kreacji i autokreacji. Może zaoponuje pan, że bywały czasy, kiedy dramat nie mógł obejść się bez wielkich bohaterów i pozytywnych, choć tragicznych postaci. Rzeczywiście. Bywały. Dramat w szczególny sposób odzwierciedla zawsze to, co jest w danym czasie istotne. Dzisiejsze czasy nie są czasami wielkich bohaterów, jeśli się pojawią, są zakłamani, śmieszni i sentymentalni.

> To nie jest zmowa dramatopisarzy. Niech pan zapyta dzisiejszy świat, dlaczego tak jest (V. Havel, 2012, ss. 61–62).

> Jan Grossman napisał kiedyś o moich dramatach, że ich pozytywnym bohaterem jest widz. Nie oznacza to tylko tego, że widz w drodze z teatru i w domu, poruszony tym, co zobaczył, zaczyna szukać prawdziwego wyjścia (nie jako mogące być udostępnione wszystkim rozwiązanie krzyżówki, ale jako dostępny tylko indywidualnie akt egzystencjalnego przebudzenia), ale znaczy to też, że owym „pozytywnym bohaterem" staje się już w teatrze, jako uczestnik i współtwórca *katharsis*, dzielący z innymi wyzwalającą radość z tego, że zło zostało zdemaskowane. Poprzez ukazanie nędzy świata wywołane jest tu – paradoksalnie – przeżycie głęboko podnoszące na duchu. Gdzieś tu jest już więc początek nadziei, tej prawdziwej, nie nadziei happy endu (V. Havel, 2012, ss. 62–63).

Szczelina

Václav Havel w listach z więzienia zastanawiał się również nad tym, co jest w teatrze najcenniejsze. Jako przykład mało wartościowego teatru podawał teatr mieszczański. Jest to teatr, w którym wszystko jest „jak w życiu". Widz nie musi się w nim wysilać, bo widzi tam to, co widzi w codziennym życiu, ale zarazem jest to wszystko trochę „lepsze", a ludzie bardziej wyraziści i bardziej elokwentni. Taki teatr jest zupełnie jak świat telewizyjnych seriali. Nie ma tam miejsca na tajemnicę, głębię. Jest to opis powierzchni. Nie ma „szczeliny", przez którą można zobaczyć błysk tajemnicy. Jest to teatr, który w żaden sposób nie oddziałuje na społeczeństwo. Powtarza tylko prawdy ogólnie znane i ogólnie akceptowane. W żaden sposób nie wpływa na prawdziwe społeczne poznanie siebie, bądź na uświadomienie jakiejś nieoczywistej prawdy.

Ale istnieje też inny typ teatru, taki, który jest zdolny zajrzeć pod powierzchnię, wypowiedzieć prawdy odkrywające głębszy sens świata. Taki teatr nie poucza widza, ale poprzez tę szczelinę wciąga na drogę głębszego poznania siebie samego i świata, zmusza do zadawania głębszych pytań.

Dramat rozbija świat pozorów, poszukuje prawdy, serial te pozory tylko cementuje. Autora dramatu porywa i zaskakuje „porządek ducha", autora serialu ciągnie za sobą „porządek rzeczy".

> Mam na myśli teatr, który jest zdolny widzieć pod powierzchnią codziennych zjawisk ich wewnętrzne powiązania i pytania, ich ukryte znaczenie, to, w jaki sposób te zjawiska „modelowo" mówią o ogólnej sytuacji człowieka w świecie. Taki teatr widza ani nie poucza, ani nie próbuje prezentować mu jakichś teorii czy interpretacji świata, ale swoim „wryciem" jakoś go porywa do uczestnictwa w pełnej przygód podróży do głębszego poznania siebie samego i świata, ewentualne do zadawania nowych i głębszych pytań. […]
>
> To, co dzieje się na scenie, bywa w ten lub inny sposób niezwykłe, dziwne, jednostronne, zaskakujące, „dyskusyjne", ale zarazem można za tym podążać, ponie-

waż ma to swoje własne reguły i reguły łamania tych reguł. Widz spostrzega coś, z czego sobie dotychczas nie zdawał sprawy, ale z zaskoczeniem zauważa, że można na to patrzeć i w ten sposób, że ten tendencyjny i jednostronny punkt widzenia ma o dziwo swoją szczególną prawdziwość, uzasadnienie, autentyczność. Widz co prawda się z tym identyfikuje, ale jest to jakiś „wyższy" rodzaj identyfikacji: identyfikuje się z pewnym sposobem widzenia i myślenia, z pewnym rodzajem fantazji i humoru, z pewnymi szczególnymi „regułami", albo się z tym wszystkim nie identyfikuje, ale po prostu nagle to odczuwa, poznaje i odbiera jako coś możliwego, jako coś, w co można się wciągnąć, co można rozumieć, za czym można podążać. Jego radość ma źródło również w poznaniu siebie samego: świadomie zaznaje czegoś, co było w nim dotychczas tylko potencjalne, spotyka się z czymś, co jest dla niego co prawda czymś nowym, ale za czym jest zdolny podążać (co jest czymś trochę innym niż po prostu z czymś się zgadzać). Czyli cieszy się właściwie z tego, że nagle zagląda głębiej sam w siebie, w swoje wewnętrzne możliwości a poprzez nie w „byt w ogóle": jakby teatr wciągnął go na ścieżkę po jakichś szczytach skał – a on ku własnemu zdumieniu po nich idzie, idzie po nich i mimo tego, że może jeszcze niedawno nawet nie przeczuwał, że taka ścieżka istnieje i że jest zdolny nią kroczyć. Oczywiście autor dramatu albo twórcy przedstawienia nie są jakoś mądrzejszymi czy bardziej doświadczonymi ludźmi niż inni, ludźmi, którzy prowadzą widzów gdzieś w znane sobie, a widzom nieznane rejony – tę przygodę przeżywają wszyscy razem, dla wszystkich jest to tak samo zaskakujące, pociągające i niepokojące.

Powiedziałbym, że to jest właśnie ten wspólny pobyt na niezwykłej drodze, wspólna niepewność co do kierunku, w jakim ta droga prowadzi, wspólna radość z jej odkrycia, ze wspólnie odnalezionej odwagi i możliwości pójścia po niej i ze wspólnego podziwiania nowych scenerii, które otwiera, co stwarza ową przedziwną i wyjątkową wspólnotę, owo emocjonujące poczucie wzajemnego porozumienia, owo „nowe braterstwo". Pewna szczególna cecha wspólnego przeżycia (nie dzielą go, nie mogą i nie chcą go dzielić wszyscy) powoduje, że nie jest to tylko porozumienie dotyczące czegoś, ale często również porozumienie przeciwko czemuś lub komuś. [...] Można by chyba ogólnie określić, że źródłem tej wspólnoty nie jest wspólna identyfikacja z „porządkiem rzeczy", ale wspólne uczestnictwo w „porządku ducha" (V. Havel, 2012, ss. 240–241).

Tajemnica teatru

Václav Havel był człowiekiem teatru. Doskonale go rozumiał, znał rządzące nim prawa i szanował jego tajemnice, zdolność do zaskakiwania i porwania swoich twórców i widzów. Powtarzał często, że dramat powinien być mądrzejszy niż jego autor, że dramat potrafi w teatrze ujawnić głębie nieprzewidywane nawet przez tego, kto go napisał (V. Havel, 2012). Dużą wagę przywiązywał też do konstrukcji dramatu. Uważał, że na scenie trzeba najpierw stworzyć jakiś świat, wraz z właściwymi mu regułami, a dopiero później można te reguły łamać. Bo jeśli zaczniemy od łamania reguł, to wynikiem będzie wyłącznie nuda. Przytaczał nawet przykład jakiegoś przedstawienia, które

widział za granicą w latach sześćdziesiątych, gdzie nad widownią od początku wisiał żywy osioł. Przedstawienie było potwornie nudne, bo wszelkie reguły zostały złamane tuż po wejściu widzów do teatralnej sali i każdy kolejny obrazoburczy pomysł inscenizacyjny powodował u publiczności tylko wzruszenie ramion (V. Havel, 1990c, s. 245, 2012, s. 637).

Podkreślał, że dramat to gatunek wyjątkowy. Tak kreślił jego, z pozoru oczywiste, cechy:

> Dramat jest takim małym światem o sobie i dla siebie, który ma swoje reguły, swoją przestrzeń, swój czas, swoją atmosferę i swoją przyczynowość, w którym wszystko wydarza się w duchu jego własnej logiki. […] Zauważmy: doznanie teatru jest kwestią kontinuum czasoprzestrzennego: nie możemy oglądać na scenie sztuki w odcinkach, ani wrócić do tyłu albo zajrzeć do przodu, nie możemy jej zatrzymać ani przyspieszyć, nie może trwać miesiąca ani dwóch minut, ale zawsze mniej więcej jeden wieczór, podczas którego jesteśmy skazani na jej jednorazowe i nieprzerwane zakosztowanie. To wszystko jest o wiele istotniejsze, niż większość ludzi sądzi. […] Dramat musi być po prostu napisany tak, żeby tę „pełną przygód drogę" w ogóle zdążył w tak ograniczonych warunkach naszkicować i zachęcić do pójścia po niej, przy czym publiczność musi w tak ograniczonym czasie uzyskać jakie takie pojęcie, dlaczego w ogóle miała zdobyć się na wysiłek przyjścia na start (czyli do teatru). Im bardziej ta droga jest karkołomna, tym dokładniej i tym wcześniej musi być jasne, dokąd prowadzi. Tylko tam, gdzie jest naprawdę precyzyjnie, przejrzyście i konsekwentnie ustalony „system współrzędnych" stworzonego świata, jest możliwe na przykład to, żeby w ciągu dwóch godzin człowiek (czyli bohater sztuki) zdążył się w wiarygodny sposób zakochać, ożenić, rozwieść, zmądrzeć, zgłupieć itd., itd. […]
>
> [Autor] jest sam niewolnikiem świata, który stwarza: pod pewnymi względami może o wiele mniej niż na przykład w poezji lub filmie […]. Byt zdaje się tu wyraźniej niż w innych miejscach, sam kierować swoim ponownym stworzeniem rękami twórcy. (Czyż nie jest to charakterystyczne również dla magii?). To, co tu autor robi, w rzeczywistości go zdecydowanie przerasta: sam po wielekroć musi się dziwić, czemu służył i czego był pośrednikiem, sam musi się dopiero starać, żeby to zrozumiał, i sam – jako pierwszy – znajduje się na pełnej przygód ścieżce, ciekawy tak samo jak wszyscy inni, dokąd go ona zaprowadzi. W efekcie udaje mu się często zdemistyfikować coś, czego demistyfikować nie miał zamiaru i nie miał pojęcia, że to da się w ogóle zdemistyfikować, jakby byt „sam" chciał poprzez jego akt twórczy rozbić świat pozorów (V. Havel, 1990c, ss. 269–271).

Czeski absurd

Pierwsze trzy pełnospektaklowe i bez współautora napisane dramaty Václava Havla bez wątpienia należą do nurtu teatru absurdu. Cechy określające teatr absurdu pasują również do opisu *Festynu*, *Powiadomienia* i *Puzuka…*. Może tylko z tą różnicą, że ich rozbite i niekiedy pozornie niespójne obrazy jednak układają się w spójną opowieść, w każdym razie bardziej niż w przypadku tekstów uważanych za kanoniczne dla tego nurtu.

Jednak mimo tego wzbudziły w Czechosłowacji opór, często zarzucano im niezrozumiałość, widzowie tłumnie odwiedzający w latach sześćdziesiątych maleńką widownię Teatru Na zábradlí dzielili się na zachwyconych nowym kierunkiem i na skonsternowanych. Teatr absurdu był tak inny od modelu teatru, do którego była przyzwyczajona czeska publiczność, że nigdy nie zyskał szerokich rzesz wielbicieli. Jego recepcję i ogólną ocenę jeszcze pogorszyło to, co nastąpiło w Czechosłowacji w latach siedemdziesiątych. Normalizacja wytrwale piętnowała ten kierunek w sztuce, uznając go za zdegenerowany. W komunistycznych kampaniach prowadzonych przeciwko Havlowi tłumaczono, że absurd oznacza bezsens i że jest to autor bzdurnych popłuczyn po zagranicznej literaturze awangardowej[2]. Ten oszczerczy ton rzucił cień na recepcję dramatów Havla z lat sześćdziesiątych i zdyskredytował go w oczach „zwykłego" widza również w kolejnych dekadach. Coś z tego morza oszczerstw już się na zawsze do Havla i jego dramatów przyczepiło. Mało kto analizował świat tych sztuk jako świat sam w sobie, jako dramat absurdu, większość oglądała je przez pryzmat osoby autora. Bardzo szkoda, bo jako przykład teatru absurdu są ogromnie ciekawe i oryginalne.

Václav Havel w następnych dekadach musiał znaleźć nową drogę do dramatu, nowy sposób pisania, dlatego jego sztuki powstałe po latach sześćdziesiątych są inne, nie wpisują się już tak całkowicie w nurt teatru absurdu. Ich autor znalazł swój własny, indywidualny styl pisania, ale pewne cechy teatru absurdu zostawił w nich świadomie, choćby efekt obcości, nieme postacie, język złożony z frazesów, zapętlającą się akcję, nierealistyczne sceny przerzucania się przypadkowymi kwestiami ze sztuki, dramat rozgrywający się w świecie bez wartości, świecie zuniformizowanym i zdehumanizowanym.

Havel w połowie lat siedemdziesiątych, po zaskakującym dla niego sukcesie żartu scenicznego pod tytułem *Audiencja*, zrozumiał, że punktem wyjścia do kolejnych dramatów powinny być dla niego doświadczenia i sytuacje, które zna z własnego życia i które są charakterystyczne dla czasów, w których żyje. Oczywiście nie oznacza to, że jego sztuki są naturalistycznymi obrazkami z Czechosłowacji XX lub XXI wieku. Realne zdarzenia były dla nich tylko

---

[2] Więcej piszę o tym w rozdziale XXV.

punktem wyjścia, od którego ich autor potrafił wznieść się na wyżyny uniwersalizacji, dzięki czemu te dramaty analizują kondycję nowoczesnego człowieka „w ogóle", pokazują, dokąd może go zaprowadzić brak odwagi i „kompasu moralnego" w świecie bez wartości.

ROZDZIAŁ IV

BURŻUAZYJNY INTELEKTUALISTA KONTRA ZDROWA FILOZOFIA KLASY ŚREDNIEJ

Ja? Kim ja jestem? Słuchaj pan, ja tam nie przepadam za tak prymitywnymi pytaniami!

Václav Havel, *Festyn*

Nieprzetłumaczalny

Festyn to pierwszy z napisanych bez współautora, pełnospektaklowych dramatów Václava Havla[1], a zarazem dramat, który przyniósł mu sławę znakomitego dramatopisarza i autora teatru absurdu. Sławę również międzynarodową. Zarazem jest to tekst nieprzetłumaczalny. To znaczy można go tłumaczyć i przetłumaczono go na wiele języków, ale nigdy nie da się przetłumaczyć wszystkiego. Jest to tekst tak wtopiony w język, historię i kulturę Czech (miejscami również Czechosłowacji), że ktoś, kto się w tej kulturze nie wychował i nie używa na co dzień języka, w jakim powstał, nie jest w stanie wyłapać nawet połowy żartów, parodii i aluzji. Są tam na przykład cytaty z wierszy przerabianych w szkole, parodia partyjnego bełkotu z lat sześćdziesiątych czy fragmenty w języku słowackim, ale takim słowackim, o jakim Czech sobie myśli, że jest językiem słowackim. W późniejszych dramatach Václava Havla komizm wynika przede wszystkim z absurdalnych sytuacji i pokrętnych charakterów postaci, w *Festynie* również z nawiązań do czeskich kodów kulturowych.

Wyjątkowy, niepowtarzalny i (w większości) nieprzetłumaczalny jest też język, w jakim jest napisany ten dramat. Jest jak rozgrywka szachowa, jak fuga, jak matematyczne równanie. Skrzy się od żartów z naginania i nadużywania języka czeskiego. Przysłowia ludowe, które wygłasza ojciec Płudek, bezładnie mieszając ich znane skądinąd fragmenty („Kto wie, gdzie pieprz

[1] Wcześniej Havel napisał dla Teatru Na zábradlí niewystawiony żart sceniczny na tematy motoryzacyjne *Motomorfózy*, stosując podobny rodzaj humoru scenicznego (V. Havel, 2011).

rośnie, temu nogawice nigdy nie będą za krótkie”[2]), wywołują na widowni lawiny śmiechu. Podobnie jak na przykład wyznania miłosne Urzędnika, który mówi Urzędniczce, że ma włosy jasne jak kanalie, to znaczy konwalie, jak żarty z gramatyki, odmiany, tworzenie nowych słów, jak przekręcanie znanych sentencji [„Nic, co obce, nie jest mi ludzkie” (V. Havel, 1992a, s. 24)], jak dowcipne przemieszanie języka wysokiego z brukowym.

Dialogi wiedzione są z tak wyśrubowaną logiką, że prowadzą do najabsurdalniejszych nieporozumień, a pomysł przeciwstawienia sobie dwóch sprzeczności: inauguracji i likwidacji, rodzi mnóstwo zabawnych sytuacji. Nic tu nie jest przypadkowe, wszyscy wszystkich uważnie słuchają i natychmiast wyciągają z tego wnioski oraz niezwłocznie dostosowują się do nowych okoliczności. Z żelazną logiką. Właśnie dlatego główny bohater robi karierę: ponieważ wszyscy doszukują się w wypowiedziach innych osób wskazówek i aluzji i natychmiast wcielają je w życie. A aluzje, jak to aluzje, nie są zbyt jasne, więc dochodzi do paru zabawnych *qui pro quo*, które windują głównego bohatera na sam szczyt urzędniczej drabiny. Do tego precyzyjna konstrukcja dramatu z szybkim rytmem wejść i wyjść postaci, przerzucanie się krótkimi i dopełniającymi się kwestiami skontrastowane z rozlewającymi się nagle monologami – sprawiają, że inscenizacje *Festynu* toczą się w zawrotnym tempie i że są bardzo zabawne.

Festyn kończy się znanym każdemu Czechowi cytatem z przepowiedni księżniczki Libuszy, legendarnej założycielki Pragi, o tym, że czeski naród przemoże wszelkie przeciwności losu (które to słowa brzmią w operze Bedřicha Smetany pod tutułem *Libuše*). A rodzina Płudków to dumni ze swojej przeciętności przeciętni Czesi. Ich nieodrodny syn wszelkie trudności pięknie przemoże i zrobi karierę. Karierę godną przeciętnego Czecha – znakomicie dostosuje się do warunków.

Dramat ten – w reżyserii Otomara Krejčy – miał prapremierę 3 grudnia 1963 roku w Teatrze Na zábradlí.

Inauguracja i likwidacja

Bohaterem *Festynu*, jak już wspominałam, jest Hugo Płudek. Poznajemy go najpierw w otoczeniu rodziny: ojca, dumnego przedstawiciela klasy średniej i wyznawcy jej filozofii, oraz matki, nie mniej drobnomieszczańskiej od niego. Hugo jest dumą rodziców. Są przekonani, że osiągnie w życiu wiele. Niestety, mają też drugiego syna, Piotra, który przysparza im zmartwień i wstydu. Otóż wygląda jak burżuazyjny intelektualista. To, że intelektualista, to jeszcze pal sześć, intelektualiści są dziś dozwoleni, ale on musi wyglądać akurat jak burżuazyjny! Żeby chociaż nie miał tych okularów! Dlatego, kiedy oczekują wizy-

---

[2] Przekład Jana Pugeta, niepublikowany (V. Havel, b.d.).

ty ważnej osobistości, wysyłają Piotra, żeby zobaczył, co słychać w piwnicy albo na strychu, albo w spiżarni.

W pierwszej scenie Hugo gra sam ze sobą w szachy. Akurat w chwilach, kiedy ojciec pyta go, jak mu idzie, stoi po jednej stronie szachownicy i odpowiada, że fatalnie, a kiedy po chwili pyta matka, stoi już po drugiej stronie i zapewnia, że świetnie. Jednocześnie ojciec próbuje z nim porozmawiać o jego przyszłości, a matka pogania ojca. Czekają na kolegę starego Płudka, Kalabisa, który piastuje teraz stanowisko samego zastępcy, aby poradził Hugonowi, jak ma postępować w życiu, aby zrobił karierę. Kalabis jednak nie nadchodzi. Za to przysyła telegram, że nie może przyjść, bo musi wziąć udział w festynie Urzędu Likwidacyjnego. Postanawiają, że w takim razie to Hugo pójdzie go odwiedzić.

Hugo idzie na festyn. Przy wejściu spotyka Urzędnika i Urzędniczkę z Urzędu Likwidacyjnego. Pyta ich o Kalabisa. Twierdzą, że nie ma go, bo akurat wygłasza pogadankę o przyszłości ludzkości. Hugo z zaciekawieniem wysłuchuje osobliwej retoryki urzędników, którzy wiedzą, że nie należy przywiązywać się do żadnej myśli czy poglądu, bo za chwilę mogą okazać się niesłuszne. To, co jest słuszne, a co nie, zmienia się tak szybko, że trzeba na to reagować natychmiast. Najlepiej, zaprzeczając we właśnie wypowiadanym zdaniu temu, co twierdziliśmy w zdaniu poprzednim. Od czasu do czasu wpada też Plzák, inaugurator ze Służby Inauguracyjnej i wygłasza długie przemówienia pełne frazesów i idealnie pozbawione treści. Po dłuższej chwili pyta Hugona, co sobie o tym myśli. Hugo, jako że poprzednim wymianom zdań przysłuchiwał się uważnie i że jest mistrzem gry w szachy z samym sobą, potrafi już żonglować słowami. Tak potwierdzić, żeby zaprzeczyć i tak pochwalić, żeby zganić. I odwrotnie. Bo wszystko jest tak trochę prawdą, a zarazem tak trochę nią nie jest. Inaugurator jest zachwycony jego przemową. Podziwia, że Hugo to urodzony inaugurator i dziwi się, że ugrzązł w Urzędzie Likwidacyjnym. Na podstawie jego sposobu wypowiedzi dochodzi do wniosku, że to ważny urzędnik, który będzie likwidował Służbę Inauguracyjną.

Służba Inauguracyjna jest rzeczywiście likwidowana. Urzędniczka likwidacyjna w gabinecie Dyrektora Inauguratorów likwiduje (stempluje i wrzuca do wielkiego kosza) po kolei wszystko, łącznie z ubraniem Dyrektora, tak, że ten zostaje wkrótce w bokserkach i podkoszulku. Okazuje się, że Służba Inauguracyjna ma zostać zlikwidowana drogą delimitacji, czyli że zostanie połączona z inną komórką organizacyjną. Najprawdopodobniej z dekarzami. Będą pracować w kolektywach (koldekach) złożonych z jednego dekarza i ośmiu inauguratorów. Dyrektor dopytuje, czy będą inaugurować. Urzędniczka wyjaśnia, że oczywiście nie inaugurować, tylko dekować. Po skończonej likwidacji wychodzi. Wtedy odwiedza go Hugo. Wypowiada się jak urodzony inaugurator, a Dyrektor jest przekonany, że jest pracownikiem Urzędu Likwidacyjnego. Hugo chce zostać inauguratorem, a Dyrektor rozumie to tak, że zostanie jego szefem. Dyrektor myśli, że Hugo przyszedł zainaugurować likwidację, ale

inauguratorzy nie mogą inaugurować, ponieważ są w likwidacji. Hugo dochodzi do logicznego wniosku, że w takim razie powinien to zainaugurować odpowiedni urzędnik likwidacyjny. Dyrektor jest odrobinę zaskoczony, bo likwidatorzy są od likwidowania, ale Hugo stwierdza, że dobrze byłoby to połączyć. Po czym wygrywa z Dyrektorem pojedynek na wypowiadanie inauguracyjnych nonsensów i wysyła go po kawę.

Nadchodzi Urzędnik Likwidacyjny i w gabinecie dyrektora zastaje Hugona, który mu się przedstawia: „Hugo Płudek". Hugo, widząc go, dziwi się, że Urząd Likwidacyjny będzie likwidowany. Po czym, logicznie i dialektycznie, dochodzą do wniosku, że powinien być zlikwidowany. Urzędnik przyjmuje to za pewnik. Hugo wychodzi. Wraca za to Dyrektor, którego Urzędnik informuje, że był tu sam Hugo Płudek i że jest to niewątpliwie ktoś bardzo ważny, może nawet sam Likwidator Urzędu Likwidacyjnego. Po wyjściu Urzędnika nadchodzi Hugo. Dyrektor oznajmia mu, że likwidację Urzędu Likwidacyjnego prowadzi sam najważniejszy szef: Hugo Płudek. Hugo postanawia go odwiedzić.

W domu Hugo Płudka Płudkowie czekają na powrót Hugona. Dostają telegram od kolegi Kalabisa z gratulacjami, że ich Hugo został mianowany Likwidatorem Urzędu Likwidacyjnego. Rodzice zadowoleni z sukcesu jednego syna postanawiają gdzieś upchnąć tego drugiego, ze złym wyglądem. Może w redakcji? Intelektualisty tam nie mają ani jednego, a lepszy burżuazyjny niż żaden. Hugo wraca do domu, ale rodzice go nie poznają. Hugo chciałby zobaczyć się z tym ważnym urzędnikiem – Likwidatorem Urzędu Likwidacyjnego, Płudkiem. Płudkowie dostają telegram od kolegi Kalabisa z gratulacjami, że ich Hugo został mianowany Likwidatorem Służby Inauguracyjnej. Po chwili dostają kolejny: gratulacje, że ich Hugo dostał zaszczytne zadanie wybudowania na gruzach byłego Urzędu Likwidacyjnego i byłej Służby Inauguracyjnej nowej wspaniałej instytucji: Centralnej Komisji Inauguracji i Likwidacji. Rodzice Hugona są szczęśliwi i cieszą się z wielkiego sukcesu syna. W końcu pytają gościa, kim jest. Hugo odpowiada, że nie przepada za tak prymitywnymi pytaniami. Nasza epoka to już nie są czasy statycznych i niezmiennych kategorii, kiedy A było zawsze A, a B zawsze B. Dziś dobrze wiemy, że A może być B, a w określonych warunkach C i D, a niekiedy nawet F lub Y. Płudkowie są zachwyceni głębią myślową tej przemowy. Po czym Plzák wychodzi z szafy i, patrząc na widzów, poleca, żeby się rozeszli bez niepotrzebnego gadania.

Hugo i Piotr

Płudkowie mają dwóch synów: dumę swojej drobnomieszczańskości i zakałę – burżuazyjnego intelektualistę w okularach. Hugona wysyłają w świat jako swoją reprezentację. Piotra starają się ukryć przed wzrokiem porządnych (czytaj – takich jak oni) ludzi. Z tymi intelektualistami, i to jeszcze bur-

żuazyjnymi, to nigdy nie wiadomo. Nigdy człowiek nie może być pewien, czy nie wyskoczą z jakimiś ideałami albo moralnością, albo jeszcze innym burżuazyjnym przeżytkiem. Może dlatego Płudkowie starają się go schować przed światem.

Na szczęście Hugo nie jest obciążony niczym. Wchodzi w życie jak czysta biała karta. Na początku sztuki ojciec pyta go uporczywie, czy zapytał już sam siebie. Syn przyznaje, że nie. Ojciec zauważa, że życie to księga o białych kartach i czy on w takim razie wie, co na nich napisze. Hugo zaprzecza. Ojciec załamuje ręce: „Fundamentem życia jest pogląd na życie. Myślisz, że go ktoś wyrobi sobie za ciebie?". „Tak" – odpowiada Hugo (V. Havel, 1992a, s. 9).

Kiedy wyruszy w świat, spotka ludzi bez tożsamości, osoby, traktujące słowa jak zgrane karty, które można potasować w dowolny sposób. Dowiaduje się tym samym, że rzeczywistość i autentyczność są tylko przeszkodami i należy je zręcznie omijać, bezładnie żonglując pustymi zwrotami. Powtarza sobie co absurdalniejsze frazesy, żeby je lepiej zapamiętać. W ten sposób traci własną tożsamość. Zamiast zapytać samego siebie, kim jest i co jest prawdą, wybiera sztuczny, zafałszowany świat. Uczy się jego reguł tak doskonale, że zostaje uznany za Najważniejszego Urzędnika. Dlatego, gdy wraca do domu, rodzice nie poznają go. Wraz ze zmianą języka zmienił tożsamość. Wybierając drogę nieautentyczności, stracił ostatnie indywidualne rysy. Przestał być tożsamy sam ze sobą.

W finale idzie nawet krok dalej: udowadnia swoje nieistnienie.

W finale okazuje się też, że obawy rodziców dotyczące Piotra były uzasadnione. Czarna owca rodziny wyskakuje z burżuazyjnym przeżytkiem: odchodzi z Amalką (córką dozorcy) i będzie studiował mikrobiologię. Matka jest oburzona: kto to słyszał, żeby przedstawiciel klasy średniej zajmował się takimi głupstwami!

Kalabis

Z telegramów nadsyłanych przez otaczanego przed Płudków nabożną czcią (z powodu posiadania Stanowiska) kolegę Kalabisa odczytywanych kolejno przez Amalkę niechcący wyłania się jeszcze jedna smutna historia. Płudkowie są przekonani, że tak ważną osobistość musiały zatrzymać ogromnie istotne obowiązki służbowe i że tylko dlatego Kalabis nie dotarł do ich domostwa, w którym był z ogromnym utęsknieniem oczekiwany, i nie udzielił ich synowi i nadziei rodu wiekopomnych rad na przyszłość. Tymczasem do telegramów dziwnym trafem zakradły się nie tylko zdania dyktowane sekretarce, ale też zdania wypowiedziane do sekretarki. Dzięki temu możemy śledzić w odcinkach poczynania jednego dyrektora, symbolicznego przedstawiciela wszystkich przełożonych świata wykorzystujących swoją pozycję do zaspokajania własnych popędów i krzywdzenia osób słabszych i od nich zależnych.

W pierwszym telegramie, kiedy Płudkowie patrzą co chwilę na zegarek, oczekując, że Kalabis zaraz pojawi się na ich progu, pan dyrektor nie zważając na protesty obmacuje sekretarkę i składa jej propozycję nie do odrzucenia (jeżeli nie chce natychmiast stracić tej pracy oczywiście). Ma towarzyszyć dyrektorowi w niedzielnym wyjeździe za miasto. I nie zapomnieć kostiumu kąpielowego. Następnie Hugo nie odnajduje Kalabisa na festynie. Za to po powrocie do domu dostaje kilka telegramów. Dyrektor nie jest już tak czuły wobec sekretarki. Każe jej nie marudzić i przypomina, że ma dzieci, a jego żona nie zgodzi się na rozwód. Kpi z wygórowanych żądań sekretarki i napawa go obrzydzeniem jej płacz. Następnie z niej szydzi i z pogardą oskarża o kłamstwo, po czym zauważa, że jeżeli to prawda, to trzeba to usunąć. Pod koniec już tylko grozi – przemocą fizyczną i wykorzystaniem przewagi swojej nadrzędnej pozycji.

Ot, takie studium przemocy zanotowane na marginesie opowieści o wykorzystywaniu do swoich celów zaburzonych struktur społecznych.

„On wszelkie biedy świata w chwale przemoże”

Ciekawą inscenizacją *Festynu* była wersja Slezského divadla z Opavy w reżyserii Rudolfa Tesáčka, która miała premierę 9 listopada 2009 roku (scenografia: Albert Pražák, kostiumy: Libuše Pražáková)[3].

Do głębokiej czeskości *Festynu* (bohaterowie noszą nawet imiona z legend o prehistorii narodu czeskiego: Oldřich i Božena) nawiązywała fototapeta na ścianie mieszkania Płudków: typowy sielski czeski krajobraz, jak ten pod legendarną górą Říp, na którą miał wstąpić praojciec Czech. Krajobraz jak z czeskiego hymnu, w którym Czesi poświęcają uwagę wyłącznie opiewaniu jego piękna.

Płudkowa (Hana Vaňková) była współczesną kurą domową w fioletowej sukience i fartuchu, Płudek (Kostas Zerdaloglu) – głową rodziny w sztruksowych spodniach, flanelowej koszuli i kamizelce, Hugo (Jakub Stránský) – karykaturalnym odbiciem ojca: też w sztruksowych spodniach, flanelowej koszuli i wełnianej kamizelce, ale jeszcze w berecie z antenką, Petr (Daniel Volný) – nowoczesnym nastolatkiem w czarnych dżinsach i koszulce Rolling Stonesów.

Kiedy nadchodziła Amalka (Sabina Muchová), aby przeczytać telegram od Kalabisa, ojciec kopniakiem wrzucał Piotra do szafy, ale on wyraźnie już od początku miał jakieś konszachty z Amalką, bo wychylał się z szafy i kiedy tylko rodzice nie patrzyli, wymieniał z nią pocałunki.

---

[3] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 10469).

W drugim akcie Hugo ubrany był w garnitur i krawat, ale na głowie miał nadal berecik z antenką. Na festynie, na którym Hugo miał znaleźć się przy głównym wejściu z numerem B13, siedzieli przy kawiarnianym stoliku Urzędnicy (Martin Valouch i Ivana Lebedová), a nieopodal stał śmietnik z numerem B13. Kiedy wpadał poinaugurować dyskusję Fredek Plzák (Michal Stalmach), Urzędnicy od razu kamienieli i wyraźnie się go bali. Plzák był podejrzanym indywiduum w typie prowincjonalnego fordansera. Miał na sobie prążkowany garnitur, muszkę i brązowe sandały założone na czarne skarpetki. Za trzecim razem zjawiał się – jak na ludowy festyn przystało – w zabawnym papierowym kapelusiku i z figlarnym (jak chciał autor) tekturowym nosem. Całej scenie, łącznie z ćwiczeniem Urzędników przez Plzáka, uważnie się przyglądał i przysłuchiwał Hugo. Plzák łypał na niego od czasu do czasu podejrzliwie i z niepokojem, aż w końcu postanawiał wyjaśnić kwestę tożsamości podglądacza. Hugo kilka pierwszych zdań rzucał na próbę, ale Plzák nie reagował, dlatego przy każdym następnym trochę zmieniał taktykę. Aż dochodził do perfekcyjnego zaprzeczania samemu sobie w tym samym zdaniu. W końcu rozpędzał się w piętrzeniu absurdów tak bardzo, że aż zdejmował beret i chował go do kieszeni. Plzák siedział oniemiały. I coraz bardziej przestraszony. W końcu Hugo wstawał i wyciągał czerwoną legitymację (bez otwierania!). Inaugurator ze śmiertelną powagą i strachem również. Kiedy wychwalał przemowę Hugona, ten dopiero wtedy odważał się odetchnąć z ulgą. Następnie bratali się i postanawiali sobie pogawędzić od serca. Wtedy Hugo zdejmował Plzákowi tekturowy nos, zakładał go sobie na czoło, poważniał i robił długą pauzę. Po czym pytał o szefa. Plzák siedział jak na przesłuchaniu. Niepokoiło go, że Hugo chce odwiedzić akurat Dyrektora Służby Inauguracyjnej. Wnioskował z tego, że jest to jakiś wysoko postawiony urzędnik, który ma za zadanie ich skontrolować. Po wyjściu Hugona wbiegali rozweseleni Urzędnicy, którzy się do siebie tymczasem pięknie zbliżyli, jak pan inaugurator kazał. Plzák nie mógł na nich patrzeć, chciało mu się płakać – Służba Inauguracyjna będzie likwidowana! W tej chwili karta się odwracała – teraz to Urzędnicy Likwidacyjni czuli się panami sytuacji.

W trzecim akcie, w gabinecie Dyrektora Służby Inauguracyjnej zamiast zaplanowanego przez autora wielkiego wiklinowego kosza stał wielki śmietnik, tym razem z numerem K14. Urzędniczka z urzędową zręcznością wrzucała tam zlikwidowane dokumenty i ubranie Dyrektora. Szef Inauguratorów (Martin Táborský) też wyraźnie obawiał się Hugona, zakładał, że teraz to on ma władzę i że przyszedł go do końca zlikwidować. Podczas przerzucania się niuansami inauguracji i likwidacji zasiadali do partii szachów. Gdy Hugo wygrywał z Dyrektorem pojedynek na frazesy, rozsiadał się wygodnie (z nogami na stole) w fotelu Dyrektora i wysyłał go po kawę.

Po nadejściu Urzędnika Likwidacyjnego Hugo był już dyrektorem w każdym calu: surowy, nieznoszący sprzeciwu, narzucający swoje poglądy.

W ostatnim akcie ojciec Płudek czekał na syna w piżamie i szlafroku, matka – w papilotach i nocnej koszuli. Hugo wchodził z figlarnym tekturowym nosem na twarzy. Rodzice go nie poznawali i obawiali się go. Rozsiadał się w fotelu i czekał na Hugo Płudka. Nie bali się go tylko Piotr i Amalka. Odchodzili z tego świata gdzieś indziej – prowadzić życie burżuazyjnych intelektualistów. Ojciec Płudek był dumny z sukcesów Hugona: okazał się prawdziwym Czechem, który się zawsze dostosuje do sytuacji! Dlatego nucił z dumą arię z opery Bedřicha Smetany *Libusza*: „Czeskiego narodu nic nie zmoże, on wszelkie biedy świata w chwale przemoże".

ROZDZIAŁ V

DEHUMANIZACJA, CZYLI TRYBIK DOSKONAŁY

Przecież nie będziemy padali na kolana przed faktami!

Václav Havel, *Powiadomienie*

Kafkowski urząd

Powiadomienie to najbardziej kafkowska ze sztuk Václava Havla. Tak, jak u Kafki okazuje się, że światem, w którym żyje bohater utworu, rządzą zupełnie inne prawa niż te, które on zna. I jak u Kafki, pozornie logiczne, uzasadnione i rozumne działanie okazuje się powodem konfliktów i, w konsekwencji, upadku głównego bohatera.

W pierwszej scenie sztuki poznajemy jej protagonistę – Józefa Grossa, kierownika urzędu. Dostaje list w jakimś absurdalnym, niezrozumiałym języku. Sekretarka wyjaśnia mu, że jest to pisane w ptydepe[1] – nowym języku stworzonym specjalnie do korespondencji urzędowej. Następnie przychodzi po radę jego zastępca, Baláš, (ze swoim nieodłącznym milczącym kolegą Kubšem). Otóż zabrakło już miejsca w dzienniku korespondencji przychodzącej, a następnego nie można kupić, ponieważ środki na to przeznaczone zostały obcięte w ramach programu walki o oszczędność. Gross wybiera zdawałoby się najprostsze i najlogiczniejsze rozwiązanie – wyciąga z własnej kieszeni drobne i każe im po prostu kupić zeszyt. Jednak już po chwili dziennik korespondencji przychodzącej okazuje się wielkim problemem – dział autentyzacyjny nie chce go autentyzować, ponieważ pieniądze na niego nie zostały przekazane z działu zakupów – ergo: zeszyt prawnie nie istnieje. Gross decyduje, że dział autentyzacyjny ma go autentyzować na jego polecenie. Zastępca chce to na piśmie, ale Gross podkreśla, że chętnie ryzykuje, ale hazardzistą nie

---

[1] Ptydepe wraz z jego teorią wymyślił brat Václava Havla, Ivan Havel, co przyznawali obaj bracia (V. Havel,1990a, s. 56; Lukeš, 2017, ss. 160–165; Wohlmuth Markupová, 2017, ss. 60–62). Ivan opowiada o tym również w poświęconym mu filmie dokumentalnym *Ivan Havel: Pozdní sběr* (Vávra, 2013).

jest. Przy okazji pyta, kto podpisał zgodę na wprowadzenie tego bezsensownego ptydepe, bo on na pewno nie, a w takim razie musiał to podpisać jego zastępca. Baláš rozkłada ręce – człowiek każdego dnia podpisuje tyle zarządzeń. Gross każe mu tę całą bzdurę odwołać. Zastępca gorliwie potakuje. Dyrektorowi wydaje się, że wszystko zostało załatwione i wszystko jest w najlepszym porządku. Przecież nikt nie będzie się uczył czegoś takiego! Sekretarka wyjaśnia mu, że w ich urzędzie już prowadzony jest lektorat ptydepe. Gross się śmieje – na pewno nikt tam nie chodzi! „Wszyscy chodzą oprócz pana, kolego dyrektorze" – informuje go sekretarka (V. Havel, 1992a, s. 50). Dowiaduje się też od niej, że w urzędzie działa również biuro tłumaczeniowe ptydepe.

Zastępca z nieodłącznym towarzyszem znów wracają. Baláš tłumaczy dyrektorowi, że najlepiej dla niego będzie, jeśli da im to polecenie pisemnie. Inaczej ktoś mógłby sobie przypomnieć, że dyrektor czasami wynosi z biura do domu służbową pieczątkę. Gross upewnia się, czy wydanie takiego zaświadczenia zmazałoby jego winę z pieczątką. Baláš solennie zapewnia, że tak. Dyrektor podpisuje.

Każe też czym prędzej zlikwidować to ptydepe. Oburza się, że zastępca oddał lektoratowi tego języka pokój księgowości, a księgowe przerzucił do piwnicy. Baláš wyjaśnia, że nie mają tam tak źle: przyniosły sobie świeczkę, a on podpisał zarządzenie, że już w przyszłym roku zaprowadzi się tam wentylację. Na zarzuty Grossa dotyczące obowiązku nauki ptydepe wyjaśnia, że obowiązek ten mają realizować wszyscy w czasie wolnym, a do kompetencji dyrektora należy tylko czas pracy. Uspokaja szefa, że przecież wszystkim chodzi tylko o dobro urzędu. Gross nadal jest oburzony, że zbyt wiele rzeczy załatwia się tu za jego plecami. Baláš jest urażony – przecież radzi się go nawet w tak błahej sprawie, jak dziennik korespondencji przychodzącej! Wyjaśnia też, że musiał to przeprowadzić w ten sposób, bo był pewien, że dyrektor będzie im rzucał kłody pod nogi, a zdecydowana większość urzędników popiera ptydepe, ponieważ wie, że pozwoli to oprzeć ich pracę na naukowych podstawach. Gross nadal ma o tym krytyczne zdanie. W takim razie Baláš daje mu szansę – godzinę, aby przejrzał na oczy.

Dyrektor bierze niepokojące go powiadomienie i rusza do pokoju, w którym prowadzony jest lektorat ptydepe. Tam dowiaduje się, że:

> Ptydepe jest językiem syntetycznym, zbudowanym na ściśle naukowych zasadach, z maksymalnie racjonalną gramatyką i niezwykle bogatym słownictwem. Jest to język absolutnie ścisły, zdolny bez porównania dokładniej aniżeli którykolwiek z pospolitych naturalnych języków wyrazić wszelkie subtelne i finezyjne sformułowania ważnych urzędowych pism. […] W kontaktach urzędowych największą wadą języków naturalnych jest ich nieprecyzyjność, wynikająca z braku jednoznaczności i niewymienności ich podstawowych jednostek konstrukcyjnych – słów. […] Założeniem ptydepe jest celowe ograniczenie wszystkich wzajemnych podobieństw między słowami poprzez nadanie każdemu z nich

takiej precyzji, ścisłości i jednoznaczności, jaka jest nieosiągalna w żadnym języku neutralnym. Ptydepe wychodzi z założenia: jeżeli słowa mają być jak najmniej nawzajem podobne, muszą być tworzone z najmniej prawdopodobnych kombinacji liter. […] każde słowo w ptydepe musi się różnić co najmniej sześćdziesięcioma procentami liter od jakiegokolwiek innego, równie długiego ptydepowego słowa, przy czym każda jego część musi w takim samym stopniu różnić się od jakiegokolwiek ptydepowego słowa określonej długości, to znaczy krótszego niż to, którego jest częścią (V. Havel, 1992a, ss. 55–56).

Dyrektor szybko stamtąd wychodzi.

Następnie udaje się do biura tłumaczeniowego ptydepe. Spotyka tam Mašata, nieznanego urzędnika, który go lekceważy i któremu musi przypomnieć, że to on jest dyrektorem tego urzędu. Ten oznajmia mu, że bez problemu na poczekaniu przetłumaczy dowolny tekst z ptydepe każdemu, kto jest obywatelem tego państwa i posiada zezwolenie na przekład z ptydepe. Jest to konieczne, ponieważ ptydepe nie może znajdować się tylko w rękach urzędników. Jego rozwój mógłby w takim przypadku przebiegać żywiołowo i ptydepe mogłoby zamienić się w normalny żywy język, przez co oczywiście straciłoby swój sens. Dlatego do każdego urzędu, który wprowadza ptydepe, przydzielono specjalnego metodologa ptydepe, tak zwanego ptydometa, którego zadaniem jest fachowa kontrola prawidłowego używania języka i to on wydaje specjalne zezwolenia na przekłady, dzięki czemu może prowadzić ich ewidencję. W trakcie rozmowy do pokoju zaglądają urzędniczka oraz ptydomet, którzy tak samo, jak ich kolega, zupełnie lekceważą dyrektora, po czym wszyscy pospiesznie wybiegają na obiad.

Gross pokornie czeka. Po powrocie z obiadu nadal go ignorują. Wciąż naciskani próbują mu wyjaśnić, jakich dokumentów będzie potrzebował, aby mógł prosić o przekład z ptydepe, ale że nie potrafią już precyzyjnie mówić bez ptydepe, to wyjaśniają mu to w ptydepe. Sami też w rozmowie przechodzą na ptydepe:

Ongy fyk hajbam? Parde gul axajores va dyt rohago kabrazel! Fabotybe! (V. Havel, 1992a, s. 62).

Podczas całej rozmowy kompletnie go ignorują i zajmują się raczej życiem towarzyskim. W końcu Grossowi udaje się dowiedzieć, że potrzebne dokumenty może uzyskać u ich koleżanki Heleny, tej samej, która go przed chwilą tak źle traktowała. Ale teraz też nie ma dla niego czasu, musi lecieć, bo kumpel ma imieniny. Dyrektor pyta, czy chce go zostawić w pokoju samego. Ależ nie, nie będzie sam. Przecież przez szparę obserwuje go urzędowy obserwator. Gross dziwi się, że przez szparę. To dlatego, żeby mógł obserwować pięć pokoi jednocześnie. Helena chwali się, że to był jej pomysł.

Dyrektor zostaje sam. Próbuje znaleźć tę szparę. Nagle, nie wiadomo skąd, odzywa się obserwator. Mówi, żeby nie szukał, bo szpara jest dobrze zama-

skowana. Gross podziwia rozwiązanie i stwierdza, że dobrze byłoby je wprowadzić również w innych działach.

Kiedy młodziutka sekretarka Maria wpada na chwilę, dyrektor próbuje być dla niej miły i przekonać ją, żeby mu to powiadomienie przetłumaczyła. Odmawia. W końcu Gross wraca do swojego gabinetu. Tam czekają już na niego Baláš z Kubšem. Minęła godzina. Gross oznajmia, że rozumu nie nabrał, do ptydepe się nie przekonał i poleci wprowadzanie go czym prędzej wstrzymać. Baláš informuje go, że nie leży to w jego kompetencjach: skoro nie wydał zarządzenia o wprowadzeniu ptydepe, to nie może go anulować. Zresztą niczego takiego nie było. Wszystko to były jedynie ustne dyrektywy „z góry". Dyrektor jest nieugięty: nie chce ptydepe i nie zdradzi sam siebie! „Zdradzi pan" – zapewnia go Baláš. Przecież ma dziennik korespondencji przychodzącej, który jest dowodem bezprawnych działań dyrektora. Gross nie dowierza. „Jeśli chodzi o człowieka, to nie brzydzimy się niczym" – dumnie zapewnia zastępca (V. Havel, 1992a, s. 66). Dyrektor pod ciężarem dowodów (nie tylko dziennika, ale i „tej przeklętej pieczątki") chce złożyć dymisję. Ale Baláš właśnie tego nie chce. Tylko, żeby podpisał oficjalny nakaz wprowadzenia ptydepe do urzędu. Gross robi to, przed czym się bronił, zarzekał i czego nie chciał. I do tego wydaje mu się to logicznym krokiem! Nawet próbuje sobie wmówić, że robi dobrze, bo to uściśli stosunki służbowe i że będzie miał może nawet większy wpływ na urząd!

Zastępca mu gratuluje i oznajmia, że teraz to on powinien być dyrektorem, a Gross może być jego zastępcą. Gross się pokornie zgadza. I tłumaczy sam sobie, że jako zastępca będzie mógł chociaż coś uratować. A poza tym – kto wie? – może rzeczywiście z tego ptydepe wyniknie coś pożytecznego? Odchodząc, wzdycha jeszcze: „Dlaczego nie mogę być znowu małym chłopcem! Zacząłbym zupełnie inaczej!" (V. Havel, 1992a, s. 69).

Gross w swojej wędrówce po urzędzie trafia znów do sali wykładowej ptydepe. Proponuje nauczycielowi, żeby może przetłumaczył jego powiadomienie. Ten postanawia najpierw sprawdzić, czy nowy uczeń podchodzi do przedmiotu poważnie. I okazuje się, że nie jest w stanie zdać nawet najprostszego egzaminu. Z związku z tym wyrzuca go razem z jego powiadomieniem.

Gross idzie znów do biura tłumaczeniowego ptydepe. Jest tam tylko sekretarka Maria, inni bawią się hucznie na imieninach w sąsiednim pokoju. W końcu udaje mu się zamienić parę słów z Heleną. Okazuje się, że pozwolenie na przełożenie tekstu z ptydepe może dostać tylko ten, kto ostatnio nie dostał żadnego powiadomienia w ptydepe. Następnie wszyscy umilają sobie czas miłą rozmową w ptydepe przy kawce, kompletnie przy tym ignorując Grossa, który w końcu w rozpaczy krzyczy: „Cisza!". Wszyscy milkną. Ale nie z powodu jego okrzyku, tylko dlatego, że akurat wchodzi prawdziwy dyrektor – Baláš z Kubšem. Gross, nie wiedząc o ich obecności, krzyczy, że to jakieś błędne koło z tym ptydepe. Co ma zrobić urzędnik, który dostał takie powiadomienie? „Nauczyć się ptydepe" – odpowiada mu lodowato Baláš i ostro

potępia jego postawę. Gross broni się, że to tylko fakty. „Przecież nie będziemy padali na kolana przed faktami!" – karci go Baláš (V. Havel, 1992a, s. 77). Wtedy były dyrektor wygłasza iście stalinowską samokrytykę, żądając dla siebie jak najsurowszej kary. Nowy dyrektor samokrytykę przyjmuje i decyduje, że ktoś taki nie może dalej pracować w urzędzie. Woła też obserwatora, żeby wyszedł ze swojej dziury – będzie teraz zastępcą dyrektora. Gross stoi załamany i przegrany. Jedyną osobą, która mu współczuje, jest Maria – dziewczyna na posyłki.

Dyrektor Baláš dostaje powiadomienie w ptydepe. Okazuje się, że on też nie rozumie z tego ani słowa. Co chwilę wpadają ptydepowi urzędnicy i proszą Kubša na stronę. Co chwilę zagląda też pokorny jak nieśmiały petent Gross z gaśnicą. Dyrektor nie ma czasu. Petent przeprasza i wychodzi. Sekretarka mówi Balášowi, że ona też nie umie ptydepe i że właściwie nikt w urzędzie nie daje sobie z nim rady. Nikt też już w nie, oprócz kolegi dyrektora (ale to też kwestia czasu), nie wierzy. Podobno oparte jest na błędnych założeniach. Baláš oburza się: „Kto tak powiedział?". Okazuje się, że jego najbliższy przyjaciel Kubš! Po wyjściu sekretarki karci przyjaciela, od którego dotąd nie usłyszeliśmy ani słowa: „Za dużo gadasz!" (V. Havel, 1992a, s. 81). Nowy dyrektor w końcu zgadza się porozmawiać ze starym dyrektorem. Dochodzi do wniosku, że wczoraj był zbyt surowy i Gross nie musi zaraz zostać zwolniony, ale też, oczywiście, nie może być zastępcą dyrektora. Ma propozycję: właśnie zwolniło się stanowisko obserwatora. Gross może tam popracować na próbę, zobaczy się, czy się sprawdzi. Były dyrektor jest zadowolony i wdzięczny.

Na lektorat z ptydepe chodzi już tylko jeden, najgorliwszy uczeń. Ale nawet on niekiedy robi błędy w ptydepe. Dlatego nauczyciel wyrzuca go z wilczym biletem, po czym wykłada przed pustą salą.

Gross jako obserwator chwali sobie łaskawość nowego dyrektora, prawi Marii komplementy i rozmawia z nią, kiedy nie ma nikogo w pokoju.

Baláš rusza w urząd dowiedzieć się, jak to jest naprawdę z tym ptydepe. Okazuje się, że do tej pory biuro tłumaczeniowe ptydepe przełożyło zaledwie jeden tekst na ptydepe, ponieważ:

> Każdy wyraz ma w ptydepe kilka wariantów i dlatego trzeba z autorami przekładanych tekstów konsultować każde słowo osobno, żebyśmy wiedzieli, jak było pomyślane i jakiego użyć wariantu w ptydepe (V. Havel, 1992a, s. 87).

Mają problemy kadrowe, bo dotychczas jeszcze nikt się porządnie ptydepe nie nauczył. Poza tym:

> wszędzie, gdzie używa się ptydepe w szerszym zakresie, zaczęło ono automatycznie przejmować niektóre właściwości języka naturalnego, różne emocjonalne zabarwienia, nieścisłości i wieloznaczności (V. Havel, 1992a, s. 87).

Baláš jest zmartwiony: „Przecież w takim przypadku ptydepe traci swój najważniejszy sens!" (V. Havel, 1992a, s. 87). W końcu wszyscy pracownicy biura tłumaczeń przyznają mu, że z tym ptydepe to zupełnie nie wyszło.

Nowy dyrektor rozmyśla przez chwilę i zaczyna się odnosić dobrze do byłego dyrektora. Każe mu wyjść z dziury obserwatora, bo go teraz potrzebuje. Strasznie jest mu żal tego czasu nadziei i entuzjazmu, kiedy wszyscy wierzyli w ptydepe i z oddaniem dla niego pracowali. Proponuje Grossowi połączenie sił i stanowisko swojego zastępcy. Następnie pyta urzędników biura tłumaczeniowego ptydepe, ile tekstów dotychczas przełożono z ptydepe. Żadnego. Dlatego tropi absurdy niemożności uzyskania przekładu z ptydepe. Bierze ich w krzyżowy ogień pytań. Szybkim zarządzeniem zmienia zasady wydawania pozwoleń na tłumaczenia i każe sobie przełożyć swoje powiadomienie. Okazuje się, że to pracownicy księgowości protestują przeciwko warunkom pracy w piwnicy.

Tymczasem na dawne stanowisko wraca zdegradowany obserwator, a Maria nieświadoma tego życzliwie rozmawia z Grossem. Szczerze się cieszy z jego awansu. Gross żałuje, że nie będzie już mógł na nią tak często patrzeć. Dziewczyna w odruchu dobrego serca przekłada mu wczorajsze powiadomienie: głosi ono, że oskarżenia w sprawie przywłaszczania pieczątki są zupełnie bezpodstawne i że należy się mu najwyższa pochwała za wzorowe prowadzenie urzędu i krytycyzm wobec ptydepe.

Gross biegnie do obecnego dyrektora, oznajmia, że powiadomienie zostało mu przetłumaczone, że w sprawie pieczątki jest niewinny i żąda przywrócenia należnego stanowiska i ukrócenia ptydepe. Stwierdza, że historia jemu przyznała rację. Baláš w pełni przyznaje rację Grossowi, życzy mu sukcesów i wyraża ubolewanie, że jego działania nie przyniosły spodziewanych korzyści urzędowi. Całkowicie zrzeka się ptydepe. Gross jest zaskoczony. Dla pewności, aby na przyszłość uniknąć podobnie szalonych pomysłów, chce tym razem sam wyrzucić z urzędu Baláša. Ten najpierw próbuje odwieść go od tej myśli po dobroci, ale gdy Gross jest nadal nieugięty, wyjmuje dokument, w którym Gross nakazuje wprowadzić ptydepe w urzędzie. Były dyrektor postanawia, że w takim razie odejdą z urzędu obaj. Baláš nie widzi powodu, dla którego miałby odchodzić. Gross ustępuje. Mają tylko jeden problem: ktoś musi za to odpowiedzieć. Baláš uspokaja go, że to załatwi.

Urzędnicy z biura tłumaczeniowego ptydepe pod przewodnictwem Kubša czytają oświadczenie, w którym przestrzegają przed używaniem ptydepe. Baláš przyznaje im absolutną rację i informuje, że przekazuje stanowisko dyrektora osobie najbardziej powołanej, czyli koledze Grossowi, który w epoce ptydepe pozostał bez skazy. Oni mimo to zdecydowanie żądają wskazania winnych. Baláš postanawia poświęcić tego podłego zdrajcę, który się od niego odłączył. Oznajmia:

> Wszyscy prawdopodobnie zauważyliście, że po naszym urzędzie snuł się od pewnego czasu zagadkowy, milczący człowiek, o którym nikt nie wiedział, co właściwie tu robi. […] Niewyczerpana była jego inwencja w wymyślaniu metod, jakimi zmuszał nas do robienia rzeczy, z którymi nie zgadzaliśmy się. […] I to nie jest przypadek, że ta szara eminencja ptydepe […] wkradła się dziś […] na czoło waszej delegacji, wykorzystując do swoich podejrzanych celów wasze szlachetne zaufanie (V. Havel, 1992a, s. 98).

Kubš odchodzi z urzędu. Na jego miejsce natychmiast przychodzi kolega Šuba (autor zalecał, aby grał go ten sam aktor) i staje się nieodłącznym towarzyszem Baláša.

Gross wmawia sobie, że wszystko idzie znakomicie, a on jako dyrektor chociaż coś uratuje. Wzdycha też jeszcze raz: „Dlaczego nie mogę być znowu małym chłopcem! Zacząłbym zupełnie inaczej!". Baláš mu odpowiada: „Zacząłbyś może inaczej, ale skończył tak samo, jeden diabeł!" (V. Havel, 1992a, s. 99).

Okazuje się, że w urzędzie prowadzony jest lektorat nowego syntetycznego języka przeznaczonego do komunikacji urzędowej: chorukoru. Ten sam nauczyciel wyjaśnia:

> Podstawowym błędem ptydepe było to, że bezkrytycznie przeceniano znaczenie redundancji. […] Chorukor już nie próbuje ograniczać nieprecyzyjności tekstów pieczołowitym szukaniem słów do siebie wzajemnie najmniej podobnych, ale na odwrót – stara się świadomie uchwycić i zorganizować ich podobieństwa (V. Havel, 1992a, s. 100).

Gross jest oburzony, że znowu wprowadza się w urzędzie jakiś sztuczny język – przecież umówił się z Balášem, że będzie się już używać tylko normalnego, ojczystego. Baláš niczego takiego sobie nie przypomina:

> Rezygnacja z ptydepe nie oznacza, że zaniechamy starań o wprowadzenie wreszcie w kontaktach służbowych precyzji i porządku (V. Havel, 1992a, s. 102).

Gross rozmawia z Marią. Okazuje się, że została dyscyplinarnie zwolniona, ponieważ obserwator słyszał, że bezprawnie przetłumaczyła tekst z ptydepe i doniósł o tym. Grossa to nieszczególnie interesuje. Kiedy Maria pyta, czy nie mógłby decyzji Baláša anulować albo się chociaż za nią wstawić, Gross wygłasza kwiecistą (choć ogólną) przemowę, zapewnia, że ogromnie chciałby coś dla niej zrobić, ale niestety nie może i tłumaczy jej, że tak będzie dla niej lepiej.

Maria komentuje to wzruszona: „Tak pięknie tutaj nikt do mnie jeszcze nie przemawiał!" (V. Havel, 1992a, s. 104).

Powiadomienie miało prapremierę w lipcu 1965 roku w Teatrze Na zábradlí w reżyserii Jana Grossmana.

Józef Gross jako Józef K.

Grossowi tylko wydaje się, że jest dyrektorem. Naprawdę rządzą urzędem zupełnie inni ludzie. Widzowie i czytelnicy widzą te sygnały od początku, a on z całych sił stara się ich nie zauważać. Ciekawe jest, że wszystkie poniżenia, lekceważenie, a nawet groźby przyjmuje z absolutną oczywistością. Zachowuje się raczej jak sprzątaczka, nie jak dyrektor. Może od początku zdaje sobie sprawę, że jego władza w urzędzie jest tylko nominalna? Może udaje nawet sam przed sobą, że o tym nie wie?

Najciekawsze jest, że – podobnie jak wszyscy bohaterowie Kafki – przyjmuje te upokorzenia z wielkim uniżeniem. Wszyscy wokół niego od początku zachowują się tak, jakby wiedzieli, kto w urzędzie naprawdę rządzi, a jego traktują z pobłażliwym lekceważeniem. Wszyscy wiedzą o wiele więcej od niego. Jedyny Gross nie ma o niczym pojęcia. Nawet o regułach i prawach tam obowiązujących. Jak Józef K. próbuje dowiedzieć się czegoś w swojej sprawie. Choćby tego, czy jest oskarżony, czy nie. I jak Józef K. przegrywa, bo dowiaduje się tylko tyle, ile inni zechcą mu zdradzić. Jest cały czas kimś obcym. Intruzem. Intruzem bez znaczenia i przeznaczonym do likwidacji. I, mimo pozorowania walki, od początku jest z tym pogodzony.

Po ponownym, choć tak nieoczekiwanym wzlocie, tak charakteryzuje sam siebie i robi plany na przyszłość:

> Człowiek musi być w życiu twardy! Ja niestety zbyt twardy nigdy nie byłem, jestem raczej typem intelektualisty, niezdecydowanego, pełnego wątpliwości i skrupułów, bardziej marzyciela niż człowieka czynu – i to jest mój pech. Kiedy zastanawiam się nad tym wszystkim, widzę, że wiele w życiu właściwie sam zepsułem. Zazwyczaj za szybko ustępowałem, zbyt łatwo ulegałem pogróżkom, za bardzo ufałem ludziom. Jeżeli jeszcze kiedyś będę miał wpływ na bieg spraw, spróbuję robić wszystko inaczej! Mniej wzniosłych słów, a więcej realnych czynów: rzeczowość, chłodny umysł, nieustępliwość, surowość i krytycyzm – przede wszystkim w stosunku do siebie samego. […] Ale wierzę […] że jestem ciągle jeszcze zdolny na wszystkim, co było, postawić krzyżyk i zacząć od nowa i to zupełnie inaczej! (V. Havel, 1992a, s. 91–92).

Oczywiście mu się to nie uda. I to nie dlatego, że nie potrafił „postawić na wszystkim krzyżyk", bo to akurat przychodzi mu bez trudu, ale dlatego, że zrzekł się ostatnich resztek swojego człowieczeństwa, aby stać się jeszcze bardziej urzędnikiem, czyli jeszcze doskonalszym trybikiem tej maszyny przerabiającej ludzi na puste, pozbawione ludzkich uczuć maszynki biurowe.

Gross w trakcie sztuki stopniowo traci swoją tożsamość. Wszystko dlatego, że dla kariery zrobiłby wszystko. Pozwoli podwładnemu pomiatać sobą, degradować się i zastraszać. Poświęci jedyną życzliwą mu osobę – dziewczynę, która bezinteresownie pomogła mu w trudnej sytuacji – po czym z poczuciem podziwu dla własnej doskonałości, wspaniałomyślności i inteligencji

zatwierdzi wyrzucenie jej z pracy oraz wszelkie inne bzdury, które zagwarantują, że w urzędzie zupełnie nic się nie zmieni. W przebiegu akcji zostaje stosownie oszlifowany i dopasowany, pozbawiony resztek tożsamości i wyjątkowości. Staje się – łatwo wymienialnym – trybikiem.

Za to Baláš już od początku jest doskonałą częścią mechanizmu biurowego. Świetnie rozumie zasady jego działania i potrafi je efektywnie wykorzystywać. Z bezbłędnym wyczuciem stosuje szantaż, wymuszenia i zastraszanie i zawsze ma pod ręką stosowne „kwity" na każdego. Zawsze panuje nad sytuacją. W urzędzie jest w swoim żywiole. Jego największą życiową satysfakcją jest sprawnie funkcjonujący urząd. Nie ma cech ludzkich. Nawet jego dziwny i bliski związek z nieodłącznym w pierwszym akcie Kubšem, okazuje się po „zdradzie" partnera tylko układem, w którym łatwo można wymieniać elementy.

Niestety, Baláš w pewnym momencie orientuje się, że postawił na niewłaściwą kartę. Potrafi bezbłędnie wychwycić już pierwsze tego sygnały i od razu reagować (wstrzymanie wyrzucenia Grossa z urzędu). Dlatego cała akcja zmierzająca do kompletnej dehumanizacji poprzez język zostanie uratowana. Zmienią się tylko narzędzia.

Zresztą Gross od Balášа różni się jedynie ilością skrupułów i nieudolnością. Obaj są rasowymi urzędnikami w każdym calu. Mają dodatkowy zmysł pozwalający wyczuć, skąd w danej chwili wiatr wieje i co aktualnie jest słuszne, a z czego lepiej zrezygnować. Gross wcale nie brzydzi się nieczystymi zagraniami (na przykład z entuzjazmem odnotowuje istnienie obserwatora i chętnie zaprowadziłby to ulepszenie w innych działach), tylko do operowania nimi brakuje mu sprytu, bezczelności, orientacji i odpowiedniego poparcia.

W całej sztuce jedyna Maria naprawdę wygrywa. Paradoksalnie jest tak, jak przepowiedział jej Gross – tak jest dla niej lepiej. Po pierwsze dlatego, że opuszcza to przesiąknięte podłością i kłamstwem miejsce, po drugie dlatego, że jako jedyna nie staje się trybikiem w mechanizmie urzędu, ale zostaje człowiekiem. Zdolnym do empatii, miłości, dobroci i szczerego uśmiechu.

Václav Havel sportretował ów kafkowski urząd zabawnie i ironicznie. Właściwie jest to karykatura urzędu. Urząd, w którym się nie pracuje: urzędnicy albo coś świętują, albo sobie plotkują, albo wychodzą na zakupy, albo (jak sekretarka dyrektora) zajmują się własną urodą. Jedyną osobą, która rzeczywiście robi coś konkretnego, jest Maria i to ona zostaje zwolniona.

Jeszcze zabawniejsze jest to, że cały ten bezsensowny pomysł z ptydepe zaprowadza się na niejasny przykaz „z góry". Wprost nikt tego nie nakazał, ten tajemniczy ktoś „z góry" czeka na razie na „stosowną chwilę" i „odpowiednią atmosferę". „Nie chcielibyśmy, aby się to w żaden sposób obróciło przeciwko nam" (V. Havel, 1992a, s. 52), tłumaczy pozostający w stałym kontakcie z „górą" (a może nawet jej decydent) Baláš. „Góra" taktycznie czeka na efekty:

> Jeśli ptydepe się sprawdzi, mają zawsze jeszcze dość czasu, aby uznać to za swoją zasługę, a jeśli się nie sprawdzi, mogą się od niego odciąć, a odpowiedzialność spadnie na niższe instancje (V. Havel, 1992a, s. 66).

Równie zabawne i równie kafkowskie jest pisane w ptydepe powiadomienie, które dostaje Gross. Kiedy wreszcie dowiaduje się, co jest w nim napisane, szaleje z radości i krzyczy, że „historia przyznała mu rację" (V. Havel, 1992a, s. 93). Tylko uszczęśliwiony Gross nie zwraca uwagi na jeden drobiazg (a może jest on dla niego tak naturalny, że nieistotny?) – powiadomienie jest podpisane nie wiadomo przez kogo. Pod spodem jest „podpis nieczytelny".

Nieśmiertelny urząd

Najciekawszą inscenizacją *Powiadomienia* było przedstawienie wyreżyserowane przez Igora Stránskiego w teatrze Slovácké divadlo w miejscowości Uherské Hradiště. Premierę miało 31 marca 2007 roku (scenografia: Petr Dosoudil)[2].

Autor zaplanował, że akcja dramatu toczyć się będzie w trzech prawie identycznych pomieszczeniach biurowych. Dlatego scenografia ustawiona była na scenie obrotowej, a każdy z pokoi zajmował jedną trzecią wycinka koła. Pozwalało to na łatwe zmiany miejsca akcji oraz na wprowadzenie dynamiki i odrealnienie świata scenicznego. Kiedy między kolejnymi obrazami urzędnicy kręcili się po urzędzie podczas obrotu sceny, pozwalało to śledzić ich relacje poza odsłonami sztuki i przywodziło na myśl ruch w mrowisku.

W Czechach do dziś żywa jest tradycja, jeszcze z czasów monarchii austro-węgierskiej, że w każdym urzędzie państwowym wisi portret aktualnego władcy (w dzisiejszych czasach prezydenta). Dlatego w gabinecie dyrektora, tuż nad nim, wisiał portret ówczesnego prezydenta – Václava Klausa (co dawało znakomity efekt komiczny, bo wyglądało, jakby Klaus swoimi malutkimi szparkami, które ma zamiast oczu, złośliwie zaglądał dyrektorowi przez ramię), a na podłodze pod portretem stały bezładnie poopierane o ścianę podobizny poprzednich prezydentów, jakby je ktoś co chwilę musiał zdejmować i wieszać nowe. Najbliżej stał Havel, tuż zza niego wyglądał Husák i cała kolejka poprzedników. Nadawało to owej opowieści o biurokracji rysów wieczności i nieśmiertelności.

W pierwszej scenie Gross (Pavel Hromádka) podczas przeglądania korespondencji trafiał na jakiś bzdurny list napisany jakimś niezrozumiałym bełkotem. Najpierw chciał to zignorować, śmieszyło go to trochę, nawet chciał

---

[2] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 14142).

wrzucić do kosza, ale jednak, wiedziony urzędniczym przeczuciem, odkładał go na bok. Odwiedzali go zastępca Baláš (znakomity Josef Kubáník) z nieodłącznym Kubšem (František Procházka) i referowali problem braku dziennika do zapisywania korespondencji. Następnie pojawiała się sekretarka szefa, Hania (Monika Horká). Zajmowała się przede wszystkim własnym makijażem i zaraz po przyjściu szykowała się do wyjścia „po mleko", mimochodem rzucając odpowiedzi na pytania dyrektora o to dziwne powiadomienie. Jego zgodę na „wyskoczenie do sklepu" (powtarzaną średnio co dwie minuty) uzyskiwała dopiero, kiedy już była praktycznie za drzwiami (co było też ciekawym komentarzem do rzeczywistego znaczenia „dyrektora" Grossa w urzędzie). Baláš z Kubšem byli tak nierozłączni, że razem nawet siadali na jednym krześle.

Lektorat z ptydepe był bardzo dynamiczny. Nauczyciel (Martin Vrtáček) wykładał wszystkie absurdy o wysokiej redundancji i zasadach sześćdziesięcioprocentowego niepodobieństwa z takim zaangażowaniem, zapałem i fascynacją, jakby odpowiadał na najbardziej wszystkich nurtujące pytania i jakby jego uczniów nie interesowało nic innego na świecie. Rysował przy tym (nieustannie zmieniając kolor flamastrów) przepięknie skomplikowany schemat, który przypominał wzory najbardziej złożonych substancji chemicznych lub matematyczne równanie z samymi niewiadomymi. Na katedrze miał jeszcze zawieszone hasło: „Ptydepe – jedyna droga naprzód". Dyrektor Gross, który słuchał tego przez krótką chwilę, uciekał przerażony. W kolejnych scenach dynamiczny nauczyciel ze zręcznością prestidigitatora rzucał na magnetyczną tablicę słowa w ptydepe, układając je w przepiękne schematy, po czym natychmiast je zdejmował, obwieszczając, że teraz będzie sprawdzian!

W biurze tłumaczeń Gross spotykał Mašata (Petr Čagánek) – obżerającego się dziwnego typka, który go zupełnie lekceważył i podawał mu rękę upapraną czymś lepkim, co właśnie konsumował. Później wpadała inna, nieznana mu urzędniczka (Irena Vacková), od razu mówiła mu na „ty", odnosiła się jak do woźnego i nie traktowała poważnie informacji, że to on jest tu dyrektorem. Równie z góry traktował go ptydomet (Jiří Hejcman). Rozmawiali z wielkim zaangażowaniem między sobą, a na pytania Grossa odpowiadali dopiero po kilku napomnieniach i od razu zapominali o jego obecności.

Kiedy wszyscy pracownicy biura tłumaczeniowego ptydepe biegli na obiad, Gross czekał i czekał, i krążył wokół pudełka z cygarami. Jak uczniak wyjmował jedno i obwąchiwał, ale obserwowany przez sekretarkę Marię (Andrea Nakládalová) grzecznie odkładał. Kiedy odbiegli znów na imieniny, a Maria została wysłana przez Helenę po cytryny, Gross z rozpaczą palacza na głodzie przeglądał popielniczki z niedopałkami. Wtedy przypominało mu się pudełko z cygarami. Ale kiedy już wyciągał po nie rękę, odzywał się ze ściany obserwator. Dyrektor odskakiwał jak oparzony.

Kiedy wpadła Maria po siatkę na cytryny, próbował być dla niej miły. Oczywiście tylko po to, żeby ją wykorzystać do swoich celów i skłonić do przetłumaczenia niepokojącego go tekstu. A Maria, którą wszyscy się wysługiwali, brała to za dobrą monetę.

Po tym, jak Baláš wyrzucał dyrektora ze stanowiska, Gross okłamując sam siebie, że jako zastępca więcej uratuje, zbierał swoje rzeczy z gabinetu dyrektora. Przede wszystkim (jak chciał autor) – wielką gaśnicę ze ściany. Po chwili nowy dyrektor uroczyście wieszał na tym miejscu „swoją" (identyczną) gaśnicę i mościł się za biurkiem wraz z nieodłącznym Kubšem. Gross tymczasem błądził po urzędzie z gaśnicą jakby w poszukiwaniu nowego biurka, za którym mógłby zasiąść. Po wylaniu swoich żalów na ptydepe w biurze tłumaczeniowym ptydepe, spotykał się z lodowatą dezaprobatą nowego dyrektora, którego wszyscy zebrani szanowali i nabożnie słuchali (w odróżnieniu od starego, nieważnego dyrektora Grossa).

Pod koniec pierwszego aktu, kiedy Gross stał przegrany i zrozpaczony wyrzuceniem z urzędu, rozbrzmiewała patetyczna aria, a on, jak heroiczny bohater, odchodził z gaśnicą. Po chwili z dziury obserwacyjnej wypełzał obserwator (David Vacke). Przeciągał się, rozsiadał, opierając nogi na krzesłach, dopalał cudze cygaro i dopijał kawę.

W drugiej części Baláš, identycznie jak wcześniej Gross, czytał powiadomienie w ptydepe. Sekretarka zachowywała się też identycznie i co chwilę „wyskakiwała" po to czy tamto, tak samo uprzejmie ignorując dyrektora. Nowy dyrektor był zaniepokojony ciągłym wywoływaniem Kubša na rozmowy przez ptydepowych urzędników. Po chwili zaczynał być zazdrosny.

Kiedy wreszcie Baláš zaczynał rozumieć, na czym polega błędne koło niemożności przekładu z ptydepe, do którego jest potrzebne specjalne zezwolenie, do którego potrzebne są akta personalne, których nie można wydać komuś, kto dostał powiadomienie w ptydepe, dopóki urzędniczka nie ma tłumaczenia tego tekstu – biegał między trójką urzędników, odbijając się od nich wciąż w kółko, ad absurdum. Wreszcie zatrzymywał się z okrzykiem: „Ciekawe, kto to błędne koło wymyślił?". „Ty, kolego dyrektorze" (V. Havel, 1992a, s. 90) – odpowiadali mu chórem pracownicy biura tłumaczeniowego ptydepe. Baláš kamieniał i wyjaśniał, że wtedy po prostu była inna sytuacja. Wtedy to miało głęboki sens, ale dzisiaj poszliśmy już dalej. Dlatego wprowadzał nowe, prostsze zasady przekładu, anulując poprzednie przeszkody, po czym na tym samym oddechu żądał, aby mu natychmiast przełożyć powiadomienie, które rano dostał. Mašat robił to od ręki, choć zapomniał, jak przekłada się z ptydepe słowo „piwnica".

Jednocześnie trwało w najlepsze spiskowanie przeciwko ptydepe pod przewodnictwem Kubša, który nie był już cieniem Baláša. Gross przyprowadzał wściekłego obserwatora, który spluwał, obrażony wchodził do dziury i wyrzucał stamtąd z hukiem gaśnicę Grossa. Maria szczerze cieszyła się z po-

nownego awansu byłego dyrektora i z prawdziwym idealizmem przekonywała wiecznie ustępującego Grossa, że:

> Jeżeli ma pan czyste sumienie, to nie ma się czego bać! Dowiedzie pan swojej niewinności, ale musi pan walczyć! Ja wierzę, że kiedy się nie ustępuje, w końcu prawda zwycięża! (V. Havel, 1992a, s. 91).

Po rachunku sumienia, jaki wygłaszał Gross, w którym żałował swojej zbytniej miękkości i obiecywał sobie w przyszłości więcej zdecydowania i twardej ręki, Maria była tak wzruszona jego tonem szczerości (bo słów raczej nie słuchała), że pod wrażeniem jego autentyczności, która błysnęła na tę krótką chwilę, zdecydowanie żądała jego powiadomienia, aby mu to mogła nielegalnie przetłumaczyć, a później szczerze cieszyła się, że został rozgrzeszony z przewinienia dotyczącego pieczątki. Płakała ze szczęścia, gdy chwalono jego pracę i gratulowano walki z bezsensownym i szkodliwym ptydepe. Gross pod wrażeniem komunikatu odstawiał gaśnicę i wręczał jej chusteczkę, po czym na kolanach zbierał cytryny, które wypadły jej z ręki, przyrzekając, że teraz już nie ugnie się w życiu przed niczym. Po tej deklaracji odbiegał do nowych zadań, a kiedy Maria rzucała mu jeszcze: „Podobasz mi się", odpowiadał teatralnie: „Na twą sympatię muszę dopiero zasłużyć", wracał z powagą amanta z tanich romansów, podchodził do niej blisko i… wyciągał jej z dłoni swoją chusteczkę.

Od razu biegł do Baláša i w gorącej przemowie żądał oddania stanowiska i likwidacji ptydepe. Nowy dyrektor słuchał tego z najwyższym spokojem. Starał się tylko pozbyć z pokoju sekretarki i kazał Kubšowi chwilę poczekać. Zupełnie ignorował perorującego Grossa. Chętnie się zgadzał na jego żądania, zaznaczał tylko, że ustąpi ze stanowiska po obiedzie. Gross chętnie godził się na to „po obiedzie". Baláš przyznawał też spokojnie, że przejrzał na oczy i też uważa, że ptydepe jest bzdurą. Gross nie posiadał się ze zdumienia.

Delegacja pod przewodnictwem Kubša recytowała oświadczenie, a sam Kubš dyrygował nimi. Kiedy Baláš przyznawał im rację, że ptydepe było błędem, żądali wskazania konkretnych winnych swoich niepowodzeń i tego, że poświęcili życie walce o niewłaściwą sprawę. W tej chwili wyjmowali dzwoneczki i dzwonili. Był to (wymyślony zresztą przez samego Havla z bezbłędnym wyczuciem teatralności) gest z czasu aksamitnej rewolucji, podczas której naród domagał się w ten sposób (dzwoniąc dzwoneczkami i kluczami) zmiany ustroju i obalenia tego niesłusznego. (Dzięki Havlowi w roku 1989 nie doszło do przelewu krwi i „wskazania konkretnych winnych", ale twórcy przedstawienia niezwykle trafnie dopisali w tym miejscu sztuki kontekst czeskiej rewolucji). Kiedy Baláš poświęcał Kubša, ten odchodził z godnością i starannie zamykał za sobą drzwi. Od razu też rozlegało się do tych drzwi pukanie. Po chwili stawał w nich ten sam aktor w innej marynarce, a Baláš witał serdecznie nowego kolegę Šubę.

W ostatnich scenach gorliwy nauczyciel ptydepe zmieniał się w gorliwego nauczyciela chorukoru, tylko na katedrze miał teraz zawieszone hasło: „Chorukor – jedyna droga naprzód". Słowo „chorukor" było naklejone na dawniejsze „ptydepe".

W finale, kiedy Gross wytłumaczył Marii, że nie może zapobiec jej wyrzuceniu z pracy, odchodził ze wszystkimi na obiad, ale jeszcze na chwilę wracał sam, aby romantycznie powiedzieć jej „do widzenia". Maria zostawała sama na scenie, podnosiła z podłogi zrzuconą wcześniej w złości przez obserwatora pluszową zabawkę i szczęśliwa i uśmiechnięta odchodziła z urzędu.

Pod koniec ukłonów wychodził na proscenium nauczyciel i dyrygował wszystkimi, a oni śpiewająco recytowali dni tygodnia w chorukorze, czemu radośnie przyklaskiwała publiczność.

ROZDZIAŁ VI

CAŁA PRAWDA O CZŁOWIEKU

Najważniejszy klucz do człowieka kryje się nie w mózgu, ale w sercu.

Václav Havel, *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji*

Puzuk[1]

Trzeci z kolei pełnospektaklowy dramat Václava Havla w pierwszej wersji został napisany jako praca dyplomowa w praskiej szkole teatralnej i nosił tytuł *Eduard* (V. Havel, 1996b; 1966 [Maszynopis]). Następnie powstała jego druga wersja, która otrzymała tytuł *Ztížená možnost soustředění*, czyli *Utrudniona możliwość koncentracji*, a w polskim tłumaczeniu Józefa Waczkowa – *Puzuk, czyli uporczywa niemożność koncentracji.* Prapremierę miał w kwietniu 1968 roku w Teatrze Na zábradlí w reżyserii Václava Hudečka.

Dramat ten ma bardzo ciekawą konstrukcję. Sceny nie następują po sobie według następstwa czasowego i przyczynowo-skutkowego. Na pierwszy rzut oka wyglądają, jakby je ktoś bezładnie rozrzucił, w rzeczywistości jednak ten bezład jest bardzo starannie zaplanowany. Autor, już pisząc *Eduarda*, opracował szczegółowy schemat scen powracających w określonym rytmie i porządku[2]. To, że najpierw poznajemy akcję „od środka", a dopiero później dowiadujemy się, co było wcześniej, nadaje temu dramatowi dodatkowych walorów. Dzięki temu, że jest dla widza swoistym „modelem do składania",

[1] Václav Havel najprawdopodobniej chciał, żeby nazwa cudownej maszyny nie przypominała żadnego innego znanego słowa, dlatego wykorzystał imię brata, które mu nadał w dzieciństwie (Puzuk – to był po prostu mały Ivanek), zarazem miał to być hołd dla Ivana Havla za jego wkład w dramaty, dla których specjalnie tworzył bzdurne, pozornie cybernetyczno-matematyczne teorie podkreślające dehumanizację opisywanego w nich świata (V. Havel, 1990a, s. 56; Lukeš, 2017, s. 151; Wohlmuth Markupová, 2017, s. 68).

[2] Rękopis pracy dyplomowej Václava Havla znajduje się w zbiorach Biblioteki Václava Havla (Knihovna Václava Havla (V. Havel, 1966 [Maszynopis]), analiza *Eduarda* została też przedrukowana (V. Havel, 2012, s. 425–452).

pozwala mu nie popaść w leniwe i wygodne śledzenie akcji i bardziej się skoncentrować na znaczeniu sztuki i pytaniach, które stawia.

Głównym bohaterem dramatu jest doktor Eduard Huml, pracownik naukowy, specjalność – etyka. Ma żonę, Vlastę, która wie o jego związku z Renatą – kochanką i stanowczo żąda, aby go wreszcie zerwał, a on tłumaczy, że akurat tego dnia nie było odpowiedniego nastroju i nie mógł jej tego zrobić. Z kolei Renata stanowczo żąda, aby się wreszcie rozwiódł z żoną. Huml tłumaczy jej, że akurat tego dnia nie było odpowiedniego nastroju i nie mógł jej tego zrobić. Obu paniom proponuje też, żeby może same między sobą załatwiły jego problemy z kobietami.

Huml został wybrany jako obiekt badania naukowego. [Dlatego, że jego nazwisko zaczyna się na „h" i że mieszka pod nieparzystym numerem: „Im bardziej przypadkowy jest klucz zastosowany do wyboru próbki, tym ta próbka – przy zachowaniu odpowiednich proporcji – jest bardziej reprezentatywna" (V. Havel, 1992a, s. 139)]. Socjologowie (pod przewodnictwem pani naukowiec Balcárkovej) chcą się dowiedzieć czegoś nie o jednym aspekcie lub tylko wycinku istoty człowieka, ale chodzi im o „człowieka całego, niezredukowanego w jego kompleksowości i niepozbawionego jego niepowtarzalnej ludzkiej wyjątkowości" (V. Havel, 1992a, s. 121). Badanie ma przeprowadzić specjalna najnowocześniejsza maszyna myśląca, zwana przez naukowców pieszczotliwie „Puzukiem". Aby badanie mogło ujawnić całą prawdę o człowieku, należy najpierw wprowadzić do Puzuka kilka danych. Na przykład stopień wilgotności ścian, ciężar pierzyny czy liczbę schodków w mieszkaniu.

Niestety, Puzuk jest maszyną delikatną i kapryśną. Podczas transportu trochę się przechłodził, dlatego trzeba go rozmasować. Później okazuje się, że jest mu trochę za gorąco, dlatego trzeba go na jakiś czas wstawić do lodówki. Jednak za bardzo tam zmarzł, więc trzeba go na chwilę włożyć do piekarnika Następnie przepalają mu się jakieś obwody, druty i przewody.

Kiedy wreszcie, po niezliczonej ilości prób, udaje się go uruchomić, zadaje obiektowi badania naukowego najbardziej fundamentalne pytania:

> Jaki jest pański ulubiony tunel? Lubi pan instrumenty muzyczne? Ile razy w roku wietrzy pan ulice? Gdzie pański pies jest pogrzebany? Czemu zatrzymał pan to dla siebie? Kiedy stracił pan prawo? W czym jest sedno? Jak tam dziś w domu? Oddaje pan mocz publicznie, czy z małą częstotliwością? (V. Havel, 1992a, s. 141).

Okazuje się, że tym razem miał spięcie.

Huml przez cały dramat zajmuje się dyktowaniem sekretarce tekstu o fundamentalnych i ponadczasowych wartościach – uczciwości, moralności, sprawiedliwości; co bynajmniej nie przeszkadza mu w prowadzeniu tchórzliwych i nieuczciwych gier z żoną i kochanką, podrywaniu naukowczyni i molestowaniu sekretarki. To on wytłumaczy Balcárkovej zasadniczy błąd w jej rozumowaniu: „Najważniejszy klucz do człowieka kryje się nie w mózgu, ale w sercu"

(V. Havel, 1992a, s. 141). Ale on to wszystko wie tylko teoretycznie. Nie ma zamiaru przekładać teorii na praktykę. Nawet mu to nie przyjdzie do głowy.

Huml jest człowiekiem, który wszystkim kłamie (zwłaszcza żonie i kochance). Jest to niesympatyczny manipulator, nieautentyczny i (jak wszyscy bohaterowie Havla) bez własnej tożsamości. Z kobietami prowadzi nieuczciwe gry i nie bardzo rozumie, dlaczego one mają mu ciągle coś za złe. Nawet jego sentymentalne wspomnienia z dzieciństwa są tak niewiarygodnie banalne i sztampowe, że u czytelnika (i na widowni) wywołują śmiech. Huml jest człowiekiem tak zakłamanym, że kłamie nawet sam sobie, co sprawia, że nie ma pojęcia, kim jest.

Jak wszystkie dramaty Václava Havla, i ten rozgrywa się w państwie totalitarnym. Huml odbiera dziwny telefon, w którym ktoś oznajmia mu, że przyjdzie. On się oczywiście godzi i jest gotów zrobić wszystko, czego nieznane mu osoby zażądają. Na pytanie Renaty, kto do niego dzwonił, odpowiada: „Nie wiem, dzwonili do mnie, ale nie chcieli powiedzieć przez telefon, o co chodzi, ale to podobno pilna sprawa, najprawdopodobniej to ci… no wiesz…" (V. Havel, 1992a, s. 135), z czego wynika, że na dodatek jeszcze telefony są podsłuchiwane. Huml tłumaczy dalej Renacie, że nie byłoby dobrze, gdyby ją tu spotkali. O to, skąd właściwie są dręczący go cały dzień „naukowcy", pyta dopiero, kiedy wychodzą, po blamażu genialnego Puzuka.

Kłamać z namysłem

Najciekawszą inscenizacją *Puzuka…* była wersja wyreżyserowana przez Andreja Kroba w Teatrze Na zábradlí. Premierę miała 27 marca 1997 roku (scenografia: Jan Dušek).

Huml Jiřígo Ornesta był tak zakłamany i nieautentyczny, że aż nieodparcie komiczny. Kłamał bez przerwy i widać było wysiłek, z jakim przygotowuje sobie kłamstwo przed wypowiedzeniem go. Dlatego zawsze mówił powoli i z namysłem.

Vlasta, żona Humla (Jorga Kotrbová), dawała mu jasne sygnały niezadowolenia. Krzyczała na przykład z niecierpliwością i irytacją (jak tylko udręczone żony potrafią) „śniadanie", po czym rzucała mu z pogardą nóż do smarowania bułeczki. Dopytywała, dlaczego znów nie potrafił zerwać z tą Renatą, choć już to tyle razy obiecywał. Huml tłumaczył się mętnie i nieprzekonywająco. Pokazywała mu też, kto tu rządzi – nie miała najmniejszego zamiaru iść dla niego po miód. Niech sobie sam przyniesie. Kiedy Huml znikał w spiżarce, rozlegał się rumor spadających słoików. Żona przewracała oczami i szła zirytowana za nim. Później ją bez przekonania zapewniał, że wcale Renaty nie kocha, że ona go tylko podnieca erotycznie, a nie zerwał z nią dotychczas wyłącznie dlatego, że akurat nie było stosownego nastroju. W końcu żona zmuszała go do przyznania się, czy przypadkiem nie obiecał Renacie, że się dla

niej rozwiedzie. Huml przyznawał, że owszem, zmusiła go do tej deklaracji, ale powiedział to bez wewnętrznego przekonania. Zapewniał też, że prawie wcale ze sobą nie śpią, bo nie mają gdzie. Ich sztampowe kłótnie starego małżeństwa były prowadzone powoli, dokładnie i z namysłem. Huml rzucał starannie odmierzone repliki zza gazety, Vlasta mierzyła dokładnie, żeby trafiać w jego słabsze miejsca, i choć przeważnie nie udawało jej się trafić, nie poddawała się i wciąż od nowa lodowato sączyła jad.

Renata (Magdaléna Sidonová) była śliczną i uroczą dziewczyną, a wobec swojego kochanka zachowywała się zalotnie. Któregoś razu zażądała, żeby powiedział jej chociaż coś miłego. Huml długo i ciężko szukał jakiegoś stosownego słowa. Wreszcie, zza przeżuwanej parówki, po długim namyśle rzucał: „Podobasz mi się". Renata nie miała mu za złe, że w łóżku znów im nie wyszło, dochodziła do logicznego wniosku, że to wszystko dlatego, że żona nie daje mu marchewki. Paradowała też po domu Humla w szlafroku jego żony i zalotnie pytała, czy mu jej broń boże nie przypomina. Następnie przepytywała go, czy przypadkiem nie mówi żonie, że ją kocha. Zapewniał, że w takich okolicznościach stara się zmieniać temat. Żądała, żeby wreszcie poinformował żonę, że się z nią rozwiedzie. I pytała, z nagłym przeczuciem, czy przypadkiem nie obiecał żonie, że się nigdy z nią nie rozwiedzie. Huml przyznawał, że owszem, zmusiła go do tej deklaracji, ale powiedział to bez wewnętrznego przekonania. Kiedy Renata wpadała niespodziewanie i spotykała w mieszkaniu wychodzącą właśnie Blankę, Huml przedstawiał ją sekretarce jako swoją szwagierkę[3].

Sekretarka Blanka (Martina Musilová) była bardzo służbista i rzeczowa. Była gładko uczesana, ubrana w skromną czarną sukienkę przed kolana i szary, za duży żakiet. Huml dyktował jej swoje wykłady o etyce i ludzkiej naturze i zaglądał przez ramię, udając, że to w celu odnalezienia zgubionego wątku. Po czym dopytywał, ile lat ma jej chłopak. Kiedy odpowiadała, że osiemnaście, przez chwilę przypominał sobie, co on robił, kiedy miał tyle lat, ale zaraz cenzurował swoje myśli i z pełną przekonania nieszczerością zapewniał, że on w tym wieku zaczytywał się w Heglu i Schopenhauerze. Blanki to nie interesowało. Zadawał jej też chamskie pytanie, czy jest dziewicą i z obleśnym uśmiechem zapewniał, że nie robi nic złego, bo pyta jako kolega. Jego umizgi do młodziutkiej sekretarki były wręcz niesmaczne i pedofilskie. W pewnym momencie, podczas dyktowania uwag o naturze ludzkiego dążenia do szczęścia, rzucał się niespodziewanie na nią i chciał ją pocałować. Wyższa od niego dziewczyna obezwładniała go bez trudu i przewracała na podłogę. Taki atak następował dwa razy. Huml musiał ją później długo przepraszać.

---

[3] Do tego określenia życie, którego mądrość i poczucie humoru tak cenił Havel, dopisało jedenaście lat później ironiczną pointę: kiedy Václav Havel znalazł się w więzieniu, mógł pisać listy wyłącznie do członków rodziny i wyłącznie o nich, więc pisał do żony, ale myślał o aktualnej kochance i posyłał jej w tych listach „namiętne całusy", nakazując Oldze przekazać je „szwagierce" (V. Havel, 1990c); zob. Listy niepublikowane (Knihovna Václava Havla, b. d.).

Pani doktor Balcárková (Eva Holubová) – przeprowadzająca badania za pomocą Puzuka – była bardzo rzeczowa i zaangażowana w swoją misję naukową. Traciła pewność siebie dopiero, kiedy Puzuk zawodził. Niepewnie i z nadzieją pytała Humla, czy pozwoli im jeszcze przyjść. Trochę peszyła się, kiedy zapytany odmawiał, uzasadniając to błędnymi założeniami i żądała dowodu. A już zupełnie załamywała się, kiedy statystycznie wybrany obiekt badania demaskował jego bezsensowność i udowadniał niemożność uzyskania w ten sposób żadnego miarodajnego wyniku. Płakała wtedy, rozpaczając, że całe jej życie legło w ten sposób w gruzach. Po czym, z tej rozpaczy, rzucała się Humlowi na szyję i szlochała w klapę marynarki. Po tym incydencie uznawała, że mogą już być na „ty" i że ich spotkanie to początek pięknego związku. Żądała, aby na pożegnanie powiedział jej coś czułego. Huml długo starał się coś wymyślić. Następnie zamykała oczy, próbowała go pocałować i czule żegnała się do następnego spotkania. Po jej wyjściu główny bohater aż otrząsał się z wrażenia.

Mechanik Kriebl (Tomáš Palatý), specjalista od Puzuka, był bardzo zaaferowany swoją ważnością i fachowością i absolutnie pewien, że jest jedyną osobą, która wie o tej maszynie wszystko. Towarzyszył im też mierniczy Machulka (Ladislav Klepal), który z tak wielkim naukowym skupieniem mierzył na przykład żyrandol, że aż potem Huml zaglądał z ciekawością, co też interesującego może być w jego starej lampie.

Od czasu do czasu, podczas prowadzenia badań terenowych, zaglądał „kolega kierownik" (Leoš Suchařípa). Wchodził, Balcárková proponowała mu cukierka, ignorował ją, przyglądał się Puzukowi, zatrzymywał, jakby miał zamiar coś powiedzieć, po czym machał zrezygnowany ręką i wychodził. Następnym razem oznajmiał, że jutro jedzie na ryby i basta. Balcárková błagała go, żeby tego nie robił, bo co oni zrobią bez niego!

Za każdym razem, kiedy cudowna maszyna, po wielu próbach uruchomienia, wreszcie pokazywała zielone światło oznaczające, że może pracować, wszyscy pracownicy naukowi śpiewali z triumfem i radością. Natychmiast jednak głosem znudzonego dziecka Puzuk żądał chwili odpoczynku. Wreszcie, po wielu wysiłkach, zadawał swe fundamentalne pytania. Zachwyceni nim pracownicy naukowi dopiero w odpowiedzi na reakcję oburzonego Humla tłumaczyli, że to dlatego, że urządzenie miało jakąś awarię.

Po tym następowało *balábile* – scena chaosu i powtarzających się przemieszanych kwestii, która kończyła się tańcem w półmroku wszystkich postaci przed Humlem i widowiskowym wybuchem Puzuka.

ROZDZIAŁ VII

WOLNOŚĆ KONTRA PORZĄDEK

Bezsporną niedogodnością demokracji jest to, że tym, którzy podchodzą do niej uczciwie, strasznie krępuje ręce, a tym, którzy nie traktują jej poważnie, umożliwia praktycznie wszystko.

Václav Havel, *Spiskowcy*

„Nieudany" dramat

Dramat *Spiskowcy* nosi datę 1971. Był to pierwszy dramat, który Václav Havel napisał po swoim odejściu z teatru, pierwszy, który pisał w nowych warunkach – bez możliwości sprawdzenia swoich pomysłów dramaturgicznych na scenie, bez prób z aktorami, bez rozmów z reżyserem, pierwszy dramat, który pisał „do szuflady", bez najmniejszych nadziei na jego inscenizację. Długo się go wstydził i uważał za nieudany.

Żadnego dramatu nie pisałem tak długo i z żadnym tak się nie męczyłem, a przy tym jest niewątpliwie ze wszystkich najsłabszy. Przy jakiejś okazji porównałem go do kurczaka, który był zbyt długo przetrzymywany w piekarniku i zupełnie się tam wysuszył. Poza tym nikt na ten dramat nie czekał i nie naciskał na mnie, żebym się z pisaniem pospieszył, prawdę mówiąc, powstał w jakiejś próżni, pisząc go, za bardzo kombinowałem, jak poradzić sobie w tej nowej dla mnie sytuacji, zarówno towarzyskiej, jak i osobistej, żeby mogło w nim zostać choć trochę życia (V. Havel, 2012, s. 51).

Václav Havel wstydził się tej sztuki tak bardzo, że kiedy w roku 1992 wydawano w Czechach po raz pierwszy w oficjalnym obiegu zbiór jego dramatów, nie umieścił go tam. Dopiero, kiedy w roku 1999 ukazało się kilkutomowe wydanie wszystkich jego tekstów, w tomie z utworami scenicznymi znaleźli się również *Spiskowcy*.

Dramat ten ma dwie wersje: jedną w ośmiu, drugą w piętnastu scenach. Do czasu wydania zbioru prawie wszystkich dramatów Havla (V. Havel, 2016)

była w Polsce znana tylko ta krótsza, która ukazała się w podziemnym wydawnictwie tuż po stanie wojennym (V. Havel, 1984). W czeskim zbiorze dramatów jest wersja dłuższa. Różnią się stopniem skomplikowania i rozbudowania intrygi. Wersja krótsza jest tylko szkicem do właściwej sztuki, wiele wątków jest podobnych, choć mają inaczej rozłożone akcenty. Motyw „spiskowania", czyli sprzymierzania się wszystkich pozostałych przeciwko osobie uznanej akurat w danym momencie za niebezpieczną lub nieudolną, jest ten sam. W drugiej wersji różni się stopniem rozbudowania i wątkiem Olaha – obalonego dyktatora, o którym krążą plotki, że podobno uszedł z życiem.

Demokracja

Akcja dramatu rozgrywa się w bliżej niezidentyfikowanym państwie, które niedawno pozbyło się dyktatora, a obecnie cieszy się ze swojej młodej demokracji. Może leżeć gdzieś w Ameryce Południowej, bo wspomina się tu o dżungli, a bogactwem naturalnym kraju (jedynym zresztą) jest gaz ziemny. Jednak imiona postaci, pochodzące z różnych, również wymyślonych języków (jak sędzia Xiboj, którego imię jest cytatem z eksperymentalnej powieści brata Václava Havla, Ivana), wskazują raczej, że jest to państwo-symbol i nie należy szukać go na mapie. Mimo tego, że wszyscy szczycą się demokracją, działa tam prężnie cenzura, a sekretarz premiera z nikomu nieznanych powodów siedzi w areszcie. Obowiązującym pozdrowieniem jest okrzyk: „Niech żyje rewolucja!".

Bohaterami sztuki są najbardziej wpływowe osoby w kraju: naczelnik policji, dowódca armii, główny prokurator, premier rządu, główny cenzor. Poznajemy ich w chwili, gdy studenci protestują na ulicach przeciwko przetrzymywaniu w areszcie Steina – sekretarza premiera, a w willi jednej z najbardziej wpływowych osób w państwie, choć niepiastującej żadnego stanowiska – Helgi, spotykają się prokurator, dowódca armii, szef policji i cenzor. Helga okaże się nie tylko szwagierką prokuratora, ale również kochanką generała, naczelnika policji i prokuratora, a co za tym idzie, najwytrawniejszym z politycznych graczy w państwie. W pierwszej scenie wszyscy zbierają się u niej, aby porozmawiać o niepokojącej ich sytuacji w kraju: Stein siedzi w więzieniu, studenci się burzą, a rząd nic nie robi. Uważają, że ta sytuacja niepotrzebnie eskaluje napięcie i należałoby ją jak najszybciej wyjaśnić, bo albo rację mają studenci – dzieje się jakieś bezprawie i Stein powinien zostać wypuszczony, albo rację ma policja i winy Steina powinny zostać udowodnione. Zebrani pochylają się z troską nad swoim biednym krajem, bo „im większy będzie tu chaos, tym większe będzie też niebezpieczeństwo, że wykorzystają to różne totalitarne siły, dla których nasza wolność jest solą w oku" (V. Havel, 1999, s. 332). Niepokoi ich, że niezdecydowana polityka obecnego rządu może zachęcić kogoś żądnego władzy do zaprowadzenia terroru pod pretek-

stem zaprowadzania porządku. Szef policji, Mohér, nie traktuje tych obaw poważnie. Jest pewien, że jego naród najbardziej jednoczy nienawiść do byłego dyktatora i dyktatury. Major Ofir ma pomysł, jak ratować zagrożoną demokrację i wolność:

> Sformować szeroki front sił demokratycznych i patriotycznych, których zadaniem będzie wywieranie nacisku na rząd, aby ukrócił wszelkie nieporządki w państwie (V. Havel, 1999, s. 335).

Mohér to bagatelizuje i zapewnia, że w rządzie siedzą uczciwi ludzie. Zebrani rozchodzą się bez konkretniejszych postanowień, tylko w pewnym momencie tego wieczoru ktoś rzuca mimochodem uwagę, że podobno były dyktator żyje i ktoś widział go w Monte Carlo.

W drugiej scenie Prokurator Dykl w rozmowie z Aramem, cenzorem, daje wyraz swojego zatroskania o państwo. Wie, że dla wielu ludzi wolność jest nieprzyjemnym brzemieniem, którego chętnie by się pozbyli w zamian za pewność teraźniejszości i przyszłości. Cenzor – prosty człowiek – pociesza go, że przecież nasz naród głupi nie jest i srać se na głowę nie pozwoli. „Ależ pozwoli" – zapewnia go z całkowitą pewnością prokurator. Następnie Dykl spotyka się z Helgą i majorem, aby wspólnie wyrazili zaniepokojenie, że może ta ich demokracja nie jest wystarczająco zdecydowana, zorganizowana i zdolna do stawienia czoła dyktatorskim zapędom, a Mohér, choć oczywiście nic przeciwko niemu nie mają, może jest odrobinę zbyt gorliwy. Dlatego postanawiają utworzyć patriotyczną demokratyczną organizację, która mogłaby się przeciwstawić dyktaturze zamiast tego niezdecydowanego i powolnego rządu. Później Helga spotyka się z Mohérem, referuje mu ustalenia z prokuratorem i pułkownikiem i namawia, żeby władzę przejął raczej on. Niebawem Premier na spotkaniu z szefem policji informuje go, że doniesiono mu o spiskowcach, którzy szykują Olahowski pucz, choć uważają, że walczą o demokrację. Oczywiście Mohér nie skojarzy tego z działalnością własną i swoich towarzyszy. Żąda też od Premiera zajęcia stanowiska w sprawie zdrajcy narodu Steina, rząd tymczasem woli się wstrzymać od jednoznacznych reakcji, bo zna Steina jako oddanego i wzorowego pracownika, a policja żadnej zdrady mu dotychczas nie udowodniła i niewykluczone, że padł ofiarą sądowej pomyłki.

Demokracja w natarciu

Sytuacja w kraju staje się coraz bardziej poważna. Dlatego Mohér spotyka się z prokuratorem i szefem armii. Muszą jakoś zareagować na Olahowski spisek. Przypomina im, że ich demokracja zrodziła się z rewolucji, a niejedno państwo drogo zapłaciło za iluzję, że można pozbyć się przemocy, nie stosując

przemocy. Na nieśmiałą uwagę, że może to być niezgodne z konstytucją, Mohér denerwuje się, że to wszystko wina rządu i niezgodne z konstytucją jest raczej ich zwlekanie z decyzją o podjęciu radykalnych działań. Nie można być wiernym rządowi, który zdradza swój naród. Pięknie to też argumentuje: „Przecież ważniejsze niż to, co odpowiada literze konstytucji, jest to, co odpowiada jej duchowi!" (V. Havel, 1999, s. 373).

Szef policji znalazł się już w tym momencie na Havlowskiej równi pochyłej. Od tej chwili każda, najprawdziwsza nawet i najszlachetniejsza deklaracja w obronie demokracji i wolności, będzie go nieomylnie prowadzić w objęcia zniewolenia i dyktatury. Wszystko dlatego, że brakuje mu rzeczy najważniejszej – osobistego poręczenia własnych czynów. I nawet słowa najbardziej prawdziwe prowadzić go będą wprost w otchłań kłamstwa i zbrodni. Zresztą o osobistym poręczeniu też mówi:

> Prawa gwarantują coś komuś tylko wtedy, gdy je ktoś czymś gwarantuje! A często się zdarza, że właśnie działanie, które formalnie stoi z nimi w sprzeczności, ratuje ich trwałość, ponieważ ratuje władzę, która ową trwałość zapewnia! Czyż nie jest lepiej obronić prawo, łamiąc je, niż trzymać się go, ryzykując jego utratę? (V. Havel, 1999, s. 374).

Zaraz też dowiemy się, o co naprawdę chodzi Mohérowi. Postuluje powołanie tajnej Rady Rewolucyjnej w celu obrony demokracji, która przejmie władzę w kraju i zaprowadzi porządek w przypadku, gdyby opieszały rząd nie był w stanie demokracji bronić.

Kiedy Helga dowiaduje się, że szef policji nie przewiduje jej udziału w owej Radzie, postanawia działać. Choć chwilę wcześniej uważała, że Mohér jest absolutnie najlepszym kandydatem do przejęcia władzy, teraz zaczyna wszystkich przekonywać, że to człowiek niebezpieczny i przejawiający skłonność do przemocy. Oczywiście zapewnia, że to z jej strony bynajmniej nie jest jakaś osobista zemsta, ale że troszczy się o zasady i moralność. Planuje zyskać przychylność cenzora i zaproponować ze swojej strony powołanie Rady Rewolucyjnej, udając, że chce jej przywództwo powierzyć Mohérowi, ale wybrać na to stanowisko prokuratora.

Tymczasem uwięziony sekretarz premiera Stein, po długich torturach przyznaje się do wszelkich spisków, jakie mu tylko policjanci zasugerują. Recytuje nawet długą listę swoich zbrodni jak więźniowie skazani podczas stalinowskich procesów w Czechosłowacji. W państwie totalitarnym policja jest bezkarna i może udowodnić dowolną winę najbardziej nawet nieskazitelnemu człowiekowi.

Jednocześnie ze swojej strony prokurator naciska na sędziego, żeby skazać Steina. Sędzia początkowo zapewnia, że wyda niezawisły wyrok i nie będzie podlegał naciskom, ale od kiedy prokurator ma w ręku dowody (które dziwnym trafem dostał od policji) na jego poważne przestępstwa (pedofilia),

sędzia gotów jest bardzo chętnie uznać winę Steina. W systemach totalitarnych sądy służą wyłącznie rządzącym.

Następnie na kolejnym zebraniu (bez szefa armii tym razem) Mohér proponuje raczej kandydaturę cenzora (ważne, że jest to człowiek zdolny do liczenia się ze zdaniem innych osób), ale Helga w końcu przyznaje, że jednak to Mohér byłby najlepszym wyborem. Dlatego spotykają się prokurator i szef wojska zaniepokojeni rozwojem sytuacji. Wzdychają, że tak to już na świecie bywa, że „z przemocą można wygrać, tylko stosując przemoc" (V. Havel, 1999, s. 398), a prokurator obawia się, że:

> Konieczność użycia w walce z przemocą metod przemocowych daje wielu ludziom znakomitą okazję do zaprowadzenia przemocy pod płaszczykiem walki z przemocą. Dlatego jest regułą, że każda dyktatura gorąco deklaruje, że ona tylko ratuje społeczeństwo przez groźbą innej dyktatury! (V. Havel, 1999, s. 398).

Dla przestrogi przypomina też, że nawet olahowcy mówili o wolności i demokracji. Dlatego obawia się, że władza w rękach Mohéra doprowadzi do takich samych nieszczęść. Przewiduje, że Mohérowi chodzi wyłącznie o własną nieograniczoną władzę, a oni mają mu posłużyć tylko do osiągnięcia tego celu. W końcu dochodzi do wniosku, że już lepszy od Mohéra byłby Olah.

W następnej scenie szef armii gorliwie donosi Mohérowi o tym spotkaniu. Dlatego, w związku z zaistniałymi wyjątkowymi okolicznościami, proponuje swoją kandydaturę na to niewdzięczne stanowisko przewodniczącego Rady Rewolucyjnej, co zostaje przyjęte przez Mohéra i Helgę.

Szefa policji znów odwiedza premier, który przekazuje mu informacje o powstaniu tajnego organu, zamierzającego przeprowadzić zamach stanu i przejąć władzę, żeby uchronić kraj przed powrotem znienawidzonego dyktatora Olaha. Mohér jest tym zdenerwowany i postanawia działać. Premier uspokaja go:

> Nie wierzę, aby naród, który idee wolności i demokracji słusznie uważa za najwyższy sens swej historii, tuż po tym, jak wreszcie z wielkimi ofiarami demokrację wywalczył, pozwolił w ciągu jednej nocy odebrać ją sobie paru fanatykom, którzy nikogo nie reprezentują! (V. Havel, 1999, s. 410).

Szef policji radzi mu, jak natychmiast zażegnać niebezpieczeństwo: bezzwłocznie ogłosić stan wojenny, częściową mobilizację i dać armii, policji i sądownictwu specjalne uprawnienia. Premier to bagatelizuje – dlaczego miałby robić takie rzeczy z powodu dwóch anonimowych donosów?

Dyktatura

W ostatniej scenie, tak samo jak w pierwszej, spotykają się w willi Helgi dowódca armii, prokurator, cenzor i szef policji. Planują kolejne posunięcia: przejęcie radia, telewizji, zajęcie najważniejszych budynków, uzupełniają listę osób wyznaczonych do aresztowania. Helga martwi się, czy cenzor zapewnił dostateczną liczbę dziennikarzy gotowych służyć nowemu reżimowi. Cenzor ją uspokaja, że ma na początek pięciu, to wystarczy na parę pierwszych krytycznych dni, później z całą pewnością inni się zorientują, co się dzieje i zaczną się do nich przyłączać.

Wahają się tylko, czy zlikwidować, czy zostawić parlament, żeby nie wywoływać wrażenia, że chcą zlikwidować demokrację. Na szczęście prokurator wpada na pomysł, że przecież można go zostawić, jeśli tylko obsadzi się go swoimi ludźmi. Zresztą wszyscy posłowie znajdują się na liście osób przeznaczonych do aresztowania. W końcu za cały ten kryzys w państwie odpowiada rząd niezdolny do zdecydowanych działań.

Przypominają też sobie o konieczności zamknięcia uniwersytetów i wysłania studentów do pracy przymusowej, ale tak, żeby nigdzie nie było ich więcej niż dwóch.

Trochę ich niepokoi, czy inne państwa uznają ich władzę, ale na szczęście Helga obiecuje to załatwić z ambasadorami, w końcu jak obieca się im dostawę gazu ziemnego po wyjątkowo korzystnych cenach, to wszyscy się zgodzą.

Wtedy dociera do nich informacja, że były dyktator Olah wyraził chęć powrotu i ratowania zagrożonej ojczyzny i gdyby go ktoś tylko zaprosił, to bardzo chętnie wróci i pomoże zrobić w kraju porządek.

W takiej chwili Mohér mówi to, o czym już wszyscy myślą: że czas przestać udawać, bo

> istnieje tylko jeden człowiek, który może w kraju zrobić porządek, znów skierować naród na drogę zdyscyplinowanej pracy dla dobra ojczyzny i zapewnić mu w ten sposób prawdziwie wolną i prawdziwie demokratyczną przyszłość! (V. Havel, 1999, s. 419).

To nie jego wina, że rządził w czasach, w których nie mógł dokonywać tak wielkich czynów, jak marzył. Dlatego należałoby wykorzystać zdolności przywódcze tego człowieka. Szef armii protestuje – przecież się umówili, że to on ma rządzić, ale reszta tłumaczy mu, że dla wszystkich będzie najlepiej, jeśli wróci dawny władca, przynajmniej będzie wiadomo, na czym się stoi.

W tej chwili dochodzą też wieści w zewnątrz – tłum na głównym placu wzniósł już szubienicę dla Steina. I druga wiadomość – Stein właśnie się w celi powiesił.

Zdenerwowany Evil – syn Helgi i student broniący na demonstracjach wolności w swoim kraju krzyczy, żeby coś zrobili, przecież policja i wojsko

nie mogą przyglądać się bezsilnie, jak były dyktator przejmuje władzę. Mohér zapewnia go, że nie będą się temu tylko przyglądać.

Prosta droga do autorytaryzmu

Dlaczego, choć bohaterowie sztuki ze wszystkich sił bronią demokracji, a frazesy o demokracji i wolności nie schodzą im z ust, to jedynym efektem ich działań jest przywrócenie dyktatury?

Chcą bronić demokracji tak bardzo i tak dalece niepokoi ich opieszałość i niezdecydowanie rządu, że postanawiają założyć organizację, która będzie zdolna do zdecydowanych działań, która *zamiast* demokratycznie wybranego rządu zaprowadzi porządek. A kto może zaprowadzić prawdziwy porządek i uwolnić kraj od bałaganu, jaki niosą ze sobą wolność i demokracja? Tylko rządy silnej ręki, rządy, którym jest podporządkowana policja, wojsko, sądownictwo i media. Czyli dyktatura.

Nie mogą znieść tego, że rząd nie chce podejmować nieuzasadnionych, pospiesznych i brutalnych działań. Demokracja ze swoją łagodnością i dawaniem wszystkim szansy przegrywa, ponieważ ludzie wychowani w totalitaryzmie oczekują działań radykalnych i bezkompromisowych, najlepiej siłowych i mających na celu odebranie przeciwnikowi wszelkich praw. Demokracja ze swoją delikatnością działania i skłonnością do respektowania różnych punktów widzenia, pluralizmem i brakiem skłonności do szybkich i drastycznych rozwiązań – wydaje się osobom wychowanym w systemie totalitarnym niezdarna. O ileż atrakcyjniejsza jest dyktatura! Od razu wiadomo, na czym człowiek stoi. Dzięki wprowadzeniu systemu autorytarnego życie straci swoją różnorodność, fantazję, zdolność zaskakiwania. Zapanuje porządek – wszystko będzie stałe, przewidywalne, pozbawione różnorodności, wolności i nieskrępowania.

Václav Havel tak charakteryzował najbardziej sprawczą postać sztuki, czyli Mohéra:

> Najwyraźniej lubi to, co nazywamy „rządami silnej ręki" (jest w nim stale obecna nekrofilska potrzeba „ustawiania świata na baczność", zrobienia w nim „porządku", zmuszenia go, żeby był bez wyjątku taki, jakiego on by sobie w swojej prostackości życzył: zrozumiały, posłuszny, przewidywalny, pozbawiony wszystkich osobliwości, wyjątkowości i tajemnic). Skłonność do wahania i krytycznego przyglądania się rzeczywistości charakterystyczna dla intelektualistów jest dla niego czymś obrzydliwym, podobnie jak obca jest mu ze swej natury demokracja z tą typową dla niej „nieporadnością" i miękkością (V. Havel, 2012, s. 481).

Przy bliższej analizie okazuje się, że słowa naszych dzielnych obrońców demokracji są tylko frazesami. Że oni nie ręczą za nie samymi sobą, że używają ich tylko, aby osiągnąć określony cel, że są dla nich tylko narzędziem

służącym do zdobycia władzy. Są puste, mechaniczne i martwe. Nie niosą żadnej prawdy, autentyczności, znaczenia. Nasi bohaterowie chętnie zamienią je na inne, jeśli tylko zagwarantują im lepsze stanowisko lub przynajmniej utrzymanie obecnego.

Widać to choćby w sposobie, w jaki każdy z aktualnych kandydatów na najwyższe stanowisko najpierw się wzdraga, zapewnia, że nigdy o żadne zaszczyty nie zabiegał i o niczym takim nie marzył, lecz później dochodzi do wniosku, że weźmie na siebie to brzemię i poświęci się dla dobra ojczyzny i społeczeństwa.

Najciekawsze w ich wypowiedziach, jak zresztą w wypowiedziach wszystkich bohaterów Havla, jest to, że wygłaszające je postaci wydają się być pewne swoich stwierdzeń i że sprawiają one wrażenie prawdy. Tylko, że ich prawda zmienia się pod wpływem okoliczności, a oni w ogóle tego nie zauważają, dlatego logiczne i oczywiste wydaje się spiskowcom zrobienie w ostatniej scenie tego, czego najbardziej bali się w pierwszej. Wypływa to z głębokiego kryzysu ich tożsamości, z braku autentyczności i samoświadomości. Z tej przyczyny wszyscy bohaterowie Havla robią coś zupełnie innego, niż mówią, i nawet tego nie zauważają. Słowa i czyny to dla nich zupełnie rożne sprawy. Dlatego każdy zdradza tu każdego, co chwilę zmienia front, sprzymierzeńców i poglądy, ale nie widzi w tym niczego dziwnego czy niestosownego. Przeciwnie – wydaje mu się, że wszystko zmierza we właściwym kierunku.

Václav Havel pisał:

> Coraz bardziej pogłębiający się kryzys ludzkiej tożsamości w świecie nowoczesnej, technicznej, konsumpcyjnej i biurokratycznej cywilizacji prowadzi nieuchronnie do skrytej i otwartej faszyzacji społeczeństwa. […] Kryzys tożsamości można opisać jako kryzys autorefleksji (V. Havel, 2012, s. 467).

Przykładem kompletnego kryzysu autorefleksji postaci sztuki jest ich niezdolność do skojarzenia doniesień o spisku i przewidywanym rozwoju jego kierunku z własnym spiskiem i nieuświadamianymi jeszcze jego dążeniami. Dlatego spiskowcy właściwie spiskują przeciwko samym sobie i chcą obronić swój kraj przed groźbą, którą są oni sami.

Okazuje się, że dla osób, które urodziły się i wychowały w systemach totalitarnych oczywiste jest nadużywanie władzy, korupcja, przemoc, pogarda dla innych, kłamstwo i traktowanie ludzi jak przedmioty, a nie jak podmioty posiadające własną wolę i własne zdanie. Nawet kiedy działają w warunkach demokracji, nawet kiedy wydaje im się, że robią to wszystko w zgodzie z demokracją, to w ostatecznym rachunku powstaje tylko kolejna dyktatura. Jedyna nadzieja jest może tylko w synu Helgi, Evilu, studencie czynnie uczestniczącym we wszystkich demonstracjach, który wierzy, że „rząd ustąpi pod naciskiem garstki stukniętych studentów" (V. Havel, 1999, s. 329). Tylko u niego słowa i czyny idą w tym samym kierunku. Tylko on ręczy za to, co

mówi i myśli. Tylko on jest autentyczny i tożsamy sam ze sobą. Tylko on może być nadzieją kraju osuwającego się znów, po krótkim epizodzie demokracji, w stare i znane objęcia totalitaryzmu.

„Ta ludzka swoboda”

Bardzo ciekawą inscenizacją *Spiskowców* (zresztą zaledwie jedną z dwóch w Czechach) była wersja z Chebu przygotowana przez Západočeské divadlo. Premierę miała 16 lutego 2008 roku, reżyserował Filip Nuckolls, scenografię zaprojektował Pavel Kodeda[1].

Centralnym elementem willi Helgi był basen. Grała go stosownie zaaranżowana otwarta zapadnia na proscenium. W pierwszej scenie najpierw wyskakiwała stamtąd piłka plażowa, później wychodził Ofir (Václav Liška) w mundurze. Kiedy Dykl (Pavel Marek) z małżonką (a siostrą Helgi) Edith (imponująca zgrabnym ciałem Diana Toniková) przychodzili na spotkanie, ona była od razu w kostiumie kąpielowym i szlafroczku, który w drzwiach zrzucała i wchodziła do basenu. Jej mąż też miał na sobie szlafrok kąpielowy, ale założony na garnitur. Po chwili pojawiał się cenzor Aram (David Beneš) również w szlafroku i z garniturem w ręku. Za to Mohér (ciężki i umięśniony Jan Vápeník) wraz z nieodłącznymi bodyguardami (Miroslav Nejedlý i Viktor Marousek) wychodzili z basenu w strojach do nurkowania. Z płetwami. Nie tylko podkreślało to wszechobecność i wszechwładność policji, ale też w nienachalny sposób sugerowało rozwój wypadków.

Przed poważną rozmową Helga (Vladimíra Vítová) posyłała Edith do sąsiedniego pokoju na telewizję. Ta w głębi sceny ćwiczyła aerobik przed ekranem. Po chwili odwiedzali ją ochroniarze i prezentowali jej swoje imponujące mięśnie.

Ofir swoje zaniepokojenie sytuacją w kraju recytował jak wyuczoną lekcję. Kiedy pytano go o receptę na obronę demokracji, dla pewności wyciągał notesik i czytał te frazesy o „tworzeniu szerokiego frontu sił patriotycznych” (V. Havel, 1999, s. 335). Po pytaniu Dykla, czy sądzi, że miałoby to sens, szukał odpowiedzi w notesiku, ale tak nieudolnie, że Helga musiała mu wskazać właściwą stronę. Wtedy czytał: „Oczywiście, prokuratorze”. Cały czas poruszał się w swoim mundurze wyprostowany jakby kij połknął. (Nawet, kiedy później tarzał się z Helgą po podłodze w miłosnym uścisku, uważał przede wszystkim na to, żeby nie spadła mu czapka). W przedstawieniu ciekawie została podkreślona marionetkowość Ofira, który nie był zdolny do samodzielnych działań, dlatego robił i mówił tylko to, co kazali mu inni. Zwłaszcza Helga, bez której nie był w stanie wypowiedzieć się na żaden temat. Na szczęście jednak,

---

[1] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 13358 i 11671).

kiedy Helga go rzuciła, odzyskiwał zdolność mówienia i działania i sam (choć z wyraźnym wysiłkiem i pod dyktando innych) zaczynał myśleć. Ale zgodnie z nawykiem z dawnych czasów ważniejsze wypowiedzi czytał z notesika, jak na przykład tę, że nie jest człowiekiem żądnym zaszczytów, ale może wziąć na swe barki rolę przywódcy.

Cenzor na przyjęciu chciał cały czas puszczać głośną muzykę i robić dyskotekę. Rozmowy o zagrożonej demokracji go nie interesowały. Był to młody niewykształcony człowiek, później paradujący w dżinsach, dżinsowej kurtce i białych butach, który dla pewności nagrywał sobie wszystko na dyktafon.

Policyjna sala tortur wyglądała jak gabinet dentystyczny. Mohér wraz z dwoma dyżurnymi katami torturowali Steina (Kamil Prachař o prezencji dżentelmena starej daty) dopóki nie pojawiał się sekretarz Matouš (Jindřich Skopec) z papierami do podpisu. Wtedy gorliwie udawali, że tego starszego pana po prostu czule głaszczą. Zresztą sekretarz Mohéra był najbardziej tajemniczą postacią w całym przedstawieniu. Pojawiał się nieoczekiwanie, najczęściej z jakimiś dokumentami w ręku, ale nigdy nie było wiadomo, po co przyszedł, skąd się wziął i dokąd zmierza. Na przykład w pierwszej scenie, podczas narady u Helgi, pojawiał się w stroju płetwonurka z paczką w objęciach, przechodził przez scenę i bez słowa znikał w basenie.

Związek Helgi i Ofira przerwany zostawał silnym akcentem: kiedy Dykl proponował spisek przeciwko Mohérowi, a Ofir nie przyjmował propozycji zostania przywódcą, Helga rzucała mu w twarz: „Tchórzu!", policzkowała z rozmachem i odchodziła, przekraczając go leżącego na ziemi. W ten sposób relacje z tym nieudacznikiem uważała za zakończone. Dlatego szła do Mohéra (który akurat ćwiczył wschodnie sztuki walki), donosiła mu o spisku i inicjowała związek z nim.

Mohér najpierw spotykał się z premierem na polu golfowym. (W tle ochroniarz szefa policji grał w golfa kijem bejsbolowym). Szef rządu (również Kamil Prachař grający też Steina) podczas tego i każdego kolejnego spotkania był szczerze zaniepokojony losem swojego przyjaciela Steina. Ale późniejsze rozmowy tych panów były ze strony Mohéra coraz chłodniejsze. Był coraz bardziej znudzony i bezczelny, ponieważ czuł, że trzyma władzę coraz pewniej w swoich rękach i nie musi już na ten bezsilny demokratyczny rząd zwracać uwagi.

Kiedy Mohér, Dykl i Ofir dochodzili do wniosku, że powinni wykorzystywać swoje stanowiska do obrony demokracji niezależnie od woli nieudolnego rządu i nie zwracając uwagi na niezgodność tego działania z konstytucją, śpiewali dziarsko: „Prawda to prawda, a ja się z nią znam".

Wszystkim spiskom w domu Helgi uważnie przysłuchiwała się służąca Milena (Kateřina Pokorná), a nawet je niekiedy nagrywała i fotografowała, czego oczywiście nikt nie zauważał, bo służący są „przezroczyści" dla panów. Reżyser trochę inaczej niż autor lokalizował źródło doniesień o spisku, które dostawał rząd. Havel sądził, że informowała o nich raczej sekretarka Dykla

(V. Havel, 2012, s. 468). Jednak nie jest pewne, dla kogo zbierała informacje Milena. Może robiła to niezależnie od sekretarki Dykla i przekazywała je komuś innemu niż premierowi rządu?

W scenie, w której Helga uwodziła Dykla wspomnieniami sprzed wielu lat na Sycylii, baraszkowali razem w basenie, jednak ich sielankę przerywało nagłe pojawienie się sekretarki prokuratora (Jarmila Šimčíková), która wynurzała się spod wody w pływackim czepku. Pomysł, że jedna z dróg do willi Helgi wiedzie przez basen, z którego zupełnie niespodziewanie wynurzają się (lub znikają) niektórzy goście został przez teatr z Chebu dowcipnie i z umiarem ograny.

Kiedy prokurator wyciągał przed sędzią (Jindřich Kotula) jego akta policyjne dowodzące dopuszczenia się czynów karnych na nieletnich, sędzia łkał jak małe dziecko i zgadzał się uznać Steina winnym dowolnego przestępstwa. Szybko przypominał sobie słowa zasłyszane wcześniej od Dykla o dwulicowości i przestępstwach Steina i powtarzał je służalczo w odpowiednich momentach.

W tym samym czasie Stein złamany długimi przesłuchaniami recytował swoje przyznanie do winy przed kamerą.

Następnie można było zobaczyć film dokumentalny, który powstał w Aram TV z cyklu „Prawdziwi synowie narodu”. Odcinek „Mohér”. Pokazywał szefa policji jako wspaniałego ojca, prawdziwego patriotę, który cały swoje życie poświęcił ojczyźnie, do tego bohatera, który stworzył sprawnie działający system policyjny, choć zaczynał zaledwie z pięcioma „krawężnikami” i jednym donosicielem. Jego wizerunek ocieplały nie tylko sceny zabaw z synkiem, ale witania się z kolegami, uprawiania sportu, picia piwa. W państwie totalitarnym media służą wyłącznie rządzącym.

W ostatniej scenie wszyscy spiskowcy planujący już konkretne działania zmierzające do puczu występowali w maskach (na przykład Bin Ladena, Lenina, Havla, a ochroniarze w maskach goryli). Sprawiało to komiczne wrażenie, ponieważ znajdowali się na prywatnym zamkniętym terenie i wszyscy się znali, jednak spod komizmu powoli zaczynała prześwitywać groza. To, że byli groteskowi, nie znaczyło jeszcze, że nie są śmiertelnie niebezpieczni. Masek nie miały tylko Helga i dokumentująca spotkanie służąca.

W finale, kiedy już zaprowadzenie dyktatury Olaha było przesądzone, zgromadzeni w basenie śpiewali radosną piosenkę śpiewaną też podczas aksamitnej rewolucji: „Piękny jest wiatr, piękniejsze jest morze, piękny jest wiatr, piękniejsze jest morze, co jest najpiękniejsze, co jest najpiękniejsze, uśmiechnięte twarze. Wielki jest świat, szumi na nim woda, wielki jest świat, szumi na nim woda, co jest jeszcze większe, co jest jeszcze większe, ta ludzka swoboda”[2].

---

[2] Autorem piosenki jest Jaroslav Hutka, nosi ona tytuł *Náměšť*.

ROZDZIAŁ VIII

CZESKIE NIE-AKTORSTWO, CZYLI TEATR W POSZUKIWANIU WOLNOŚCI[1]

…tylko jeden naród nie skona, lody północy w chwale pokona.
Tam gdzie gi-, tam gdzie gi-, tam gdzie giną wilki,
Tam gdzie gi-, tam gdzie gi-, tam gdzie giną wilki,
Tam gdzie gi-, tam gdzie gi-, tam gdzie giną łosie,
Czech przystosuje się, Czech przystosuje się!

Jára Cimrman, piosenka z przedstawienia
Zdobycie bieguna północnego

Dwa teatry

W Czechach od kilkudziesięciu lat grają dwa teatry, w których występują wyłącznie nie-aktorzy, a ich twórcami są osoby, które nigdy nie studiowały w szkołach artystycznych.

Jeden z tych teatrów, który właśnie obchodzi pięćdziesięciolecie istnienia, ma takie powodzenie, że w kolejce po bilety stoi się dwa dni, a przedstawienia utrzymują się na afiszu od pięćdziesięciu lat i grane są po ponad tysiąc razy. I wcale nikogo nie zraża fakt, że ten teatr ma w repertuarze zaledwie piętnaście przedstawień, które i tak w każde święta powtarza telewizja, że ich telewizyjną rejestrację można kupić w każdym bez mała kiosku, a ścieżkę dźwiękową na płycie CD. Nikogo nie zraża również to, że każdy wykształcony i obdarzony poczuciem humoru Czech zna teksty z przedstawień na pamięć.

Drugi teatr gra tylko okazjonalnie i mało kto wie o jego istnieniu.

Jeden z tych teatrów ma na sali 230 miejsc, drugi 15. Jeden gra kilkanaście razy w miesiącu w swojej praskiej siedzibie i kilka razy gościnnie, podróżując po całym kraju, drugi gra kilka razy w roku, najczęściej dla szkół i w prowincjonalnych domach kultury. Do jednego bilety trzeba zdobywać, w drugim widownię trzeba organizować.

[1] Ten rozdział ukazał się jako oddzielny artykuł: Zimna, 2020.

Jednak, mimo tych różnic, są to teatry blisko ze sobą związane. Przede wszystkim personalnie. Szef jednego przez wiele lat grał w drugim i był kierownikiem jego działu technicznego, a od paru lat jest tam znowu aktorem, reżyser tego drugiego grał też w tym pierwszym, ale przede wszystkim ich bliskość widać dzięki ciągłemu przepływowi między nimi aktorów, to znaczy nie-aktorów.

Teatry te nie wypełniały w żaden sposób dyrektyw polityki kulturalnej państwa socjalistycznego. Divadlo Járy Cimrmana grało absurdalne sztuki nieistniejącego geniusza rozgrywające się w czasach monarchii austro-węgierskiej, a Divadlo Na tahu sztuki zakazanego i w oficjalnej kulturze nieobecnego Václava Havla.

Dodajmy jeszcze do tej pobieżnej charakterystyki, że obie z tych grup teatralnych działały poza komunistycznym systemem reglamentującym w z góry określonej ilości i jakości dobra kultury, co doprowadziło pośrednio do rozpadu tego systemu.

Osoby dramatu

Ladislav Smoljak (1931–2010), syn ubogiego krawca, nie został przyjęty na wydział reżyserii z powodu ojca reprezentującego „prywatną inicjatywę". Oficjalny powód: brak talentu. Dlatego został nauczycielem, ale jeszcze na studiach założył „swój" teatr, robił kolegom castingi i ich reżyserował. Wkrótce uciekł z zawodu nauczyciela do zawodu dziennikarza i redaktora w wydawnictwie. Następnie, wraz z przyjaciółmi, stworzył Teatr Járy Cimrmana – był w nim jedynym reżyserem, a także jednym z głównych dramatopisarzy i aktorów. Został też aktorem, scenarzystą i reżyserem filmowym. Do dziś filmy, które wyreżyserował, i w których grał ze Zdeňkem Svěrakiem, są często powtarzane w telewizji i należą do klasyki czeskiej komedii filmowej[2].

Zdeněk Svěrák (ur. 1936) jako student Studium Nauczycielskiego musiał wziąć udział w castingu do studenckiego teatrzyku prowadzonego przez starszego kolegę Smoljaka. Po studiach również nie pracował długo w zawodzie nauczyciela, po kilku latach zatrudnił się w radiu. Zawsze pociągało go pisanie, szczególnie tekstów humorystycznych. To on jest głównym pomysłodawcą założenia Teatru Járy Cimrmana, a także jego czołowym dramatopisarzem i aktorem. Zagrał również w dziesiątkach filmów: przed 1989 rokiem przede wszystkim w komediach Smoljaka, później w filmach reżyserowanych przez

---

[2] O swojej drodze artystycznej Ladislav Smoljak opowiadał w licznych wywiadach; wycinki znajdują się w dziale dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d.).

syna Jana – jak choćby znane i popularne w Polsce *Butelki zwrotne* czy oskarowy *Kola*. Do większości tych filmów napisał również scenariusze[3].

Václav Havel (1936–2011), jak już pisałam, pochodził z bogatej i bardzo wpływowej rodziny. Po komunistycznym puczu roku 1948 majątek rodziny skonfiskowano, a dzieciom zabroniono się kształcić. Mogły zostać co najwyżej robotnikami. Dlatego Václav pracował jako robotnik w teatrze. Jednak szybko awansował na kierownika literackiego i został światowej sławy dramatopisarzem. Ale czasy sukcesów nie trwały długo – po roku 1968 został dysydentem, jego sztuk nie wolno było grać w Czechosłowacji, nazwiska nigdzie wymieniać, a jego samego zatrudniać. Pisał wtedy „do szuflady", a jego teksty pojawiały się tylko w nieoficjalnym obiegu (przepisywane na maszynie). Spędził też prawie pięć lat w więzieniach. W roku 1989 stał się twarzą aksamitnej rewolucji, po czym przez trzynaście lat był prezydentem, najpierw Czechosłowacji, a później Republiki Czeskiej. On jedyny z omawianych tu postaci ostatecznie skończył szkołę teatralną, ale mógł to zrobić tylko dlatego, że w czasie, kiedy pozwolono mu tam studiować, był już znanym na całym świecie dramatopisarzem.

Andrej Krob (ur. 1938) pochodzi z rodziny ideowych komunistów, jako dziecko marzył o byciu robotnikiem i przynależności do tej, najwspanialszej ze wszystkich, klas społecznych (w rozumieniu marksistowskim). W młodości, kiedy już pracował jako robotnik, był oczarowany kulturą, inteligencją i wykształceniem kolegów z pracy, ale przeżył rozczarowanie, bo wyjaśnili mu, że bynajmniej nie należą do klasy robotniczej, tylko są zdegradowanymi i pozbawionymi majątku i stanowisk po puczu roku 1948 profesorami i posiadaczami ziemskimi. Krob poznał następnie podczas służby wojskowej Václava Havla, po czym razem pracowali jako pracownicy techniczni w Teatrze Na zábradlí – jednym z najciekawszych awangardowych teatrów lat sześćdziesiątych. Krob w roku 1975 wystawił ze znajomymi *Operę żebraczą* autorstwa Havla. Mimo że było to amatorskie, zagrane w restauracji na przedmieściach przedstawienie, jego uczestnicy i widzowie spotkali się z represjami władz komunistycznych. Właściwie od tej chwili możemy datować w Czechosłowacji początek aktywnej działalności dysydenckiej i niezależnej kultury. A Krob – dawny ideowy komunista – stał się jednym z czołowych dysydentów, a nawet jednym z pierwszych sygnatariuszy Karty 77. Był to też początek istnienia Divadla Na tahu – drugiego z omawianych tu teatrów[4].

---

[3] Również Zdeněk Svěrák opowiadał o swojej (i wspólnej ze Smolakiem) drodze artystycznej w licznych wywiadach; również te wycinki znajdują się w dziale dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie).

[4] Wszystkie informacje o Andreju Krobie posiadam od niego samego (rozmowa 10 listopada 2015 roku w Teatrze Na tahu) oraz z wycinków z działu dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie).

W życiorysach wszystkich przedstawionych tu osób wyraźnie zaznaczają się przełomowe daty historii ich kraju: rok 1948, 1968, 1989. Oznaczają zmianę nie tylko w życiu społecznym, ale też w życiu każdego z nich.

Wspólne jest dla nich to, że każdy szedł w życiu własną drogą, ignorując schematy przeznaczone dla obywatela totalitarnego państwa, i – mimo licznych przeszkód mnożonych przez czechosłowackie władze i tajną policję – wywalczył dla siebie przestrzeń wolności, przede wszystkim twórczej, ale okazało się, że wraz z wolnością twórczą można zdobyć też wolność duchową. Normalizacja starała się zabić w człowieku to, co szczere, prawdziwe, nieszablonowe. Szczególnie bezlitosna była dla tych, którzy chcieli iść własną drogą. A naszym bohaterom się to udało. Wymagało to ogromnego uporu i poświęceń, ale satysfakcja świadomości, że człowiek jest tożsamy sam ze sobą, idzie w życiu własną drogą i że jest to ta droga, którą powinien iść – wynagrodziła im wszystko. Zostali ludźmi spełnionymi, zadowolonymi z siebie i swojego życia.

Jára Cimrman

Jára Cimrman to czeski geniusz wszech czasów. W plebiscycie Czeskiej Telewizji na Największego Czecha (*Největší* Čech, 2005)[5] zdecydowanie prowadził, dystansując wszelkie postaci historyczne do czasu, gdy organizatorzy plebiscytu oburzyli się i oznajmili, że nie można głosować na osoby fikcyjne. Wtedy Czesi gremialnie się obrazili i zbojkotowali plebiscyt.

Jára Cimrman urodził się między rokiem 1867 a 1873 w Wiedniu, po raz ostatni widziano go w Górach Izerskich w roku 1914. Całe dzieciństwo i młodość nosił sukienki i myślał, że jest dziewczynką, bo rodzice zataili przed nim jego płeć, aby donaszał ubrania po starszej siostrze. Nieznany jest nam niestety jego wygląd. Nie dochował się do naszych czasów żaden wizerunek mistrza, oprócz jednego popiersia, na którym jednak jego rysy są zupełnie zatarte, ponieważ przez dziesięciolecia służyło kapelusznikowi, który na nim gorącą parą formował filc na kapelusze.

> Jára Cimrman był jednym z największych dramatopisarzy, poetów, muzyków, nauczycieli, podróżników, filozofów, wynalazców, filmowców, detektywów i sportowców swoich czasów. Możemy o tym dyskutować, możemy się o to spierać, możemy się z tym również nie zgadzać, ale to jest wszystko, co możemy z tym zrobić

– mawiają popularyzatorzy jego dorobku, czyli twórcy najbardziej obleganego czeskiego teatru – Teatru Járy Cimrmana (Smoljak & Svěrák 2010).

---

[5] Co ciekawe, Václav Havel zajął w tym plebiscycie trzecie miejsce i był jedyną żyjącą osobą z pierwszej dziesiątki.

Zresztą czeski geniusz odznaczył się w każdej dziedzinie, a zauważyć trzeba, że w swym twórczym życiu nie ominął żadnej profesji. Był też na przykład fizykiem, chemikiem, lalkarzem, kompozytorem, librecistą, zoologiem, lekkoatletą, projektantem mody, dentystą.

Jára Cimrman wymyślił na przykład rym absolutny polegający na powtarzaniu tych samych słów (przyznawał, co prawda, że przynosiło to pewien uszczerbek treści, ale za to wyjątkowo dobrze się rymowało), pierwszy na świecie sfilmował przejazd pociągu przez tunel (półtorej minuty ciemności), swoich uczniów uczył biegać od razu w płaszczach i z walizkami, żeby byli praktycznie przygotowani do życia, wynalazł windę bez przeciwwagi, która do kopalni woziła za każdym razem na dół o jednego górnika więcej niż na górę, a po kilku dniach ze zdumieniem stwierdził, że w kopalni z niewiadomych powodów gromadzą się górnicy, wynalazł też parowego dziadka do orzechów, jako dyrektor liczącego zaledwie kilku aktorów amatorskiego wędrownego zespołu teatralnego zasłynął śmiałymi adaptacjami scenicznymi i tak na przykład odważnie zniżył liczbę czechowowskich sióstr na jedną, a Alibabę i czterdziestu rozbójników grał z powodzeniem pod tytułem „Samotny Alibaba". Podczas swoich podróży po świecie Cimrman służył też radą napotkanym po drodze osobom – np. w Rosji zasugerował jednemu pisarzowi, że dwie siostry to może za mało, w Paryżu pewnemu inżynierowi pokazał, jak powinna wyglądać taka ażurowa wieża, a gdy niejaki Marconi męczył się z kilometrami drutu, doradził mu, żeby ten telegraf skonstruował raczej bez drutu.

Epokowe wynalazki Cimrmana omawiane w teatrze jego imienia nieodmiennie wprowadzają publiczność w osłupienie, a potem wywołują salwy śmiechu. To też znak czasów, w których te żarty powstawały. Te wynalazki trochę przypominały radosną twórczość radzieckich inżynierów, którzy za dobrze się na niczym nie znali, ale nie zrażając się tym wymyślali coraz bardziej zadziwiające, zwłaszcza kogoś, kto znał się na danej dziedzinie, wynalazki.

Jára Cimrman był wszędzie i wymyślił wszystko, niestety miał pecha, że jego epokowe odkrycia zostały niedocenione, zapomniane lub inni wynalazcy ubiegli go o zaledwie kilka minut, jak choćby jakiś Nobel, którego minął w drzwiach, kiedy szedł opatentować swój dynamit. Czesi, już niezależnie od twórców teatru, sami bawią się w wymyślanie epokowych dzieł największego czeskiego geniusza. Jest to zabawa ogólnonarodowa i tylko dla samych Czechów w pełni zrozumiała. Przedstawiciele innych narodów nie zawsze są w stanie zrozumieć owe czeskie maniactwo. Ale to w końcu nic dziwnego – jest to przecież c z e s k i humor.

Teatr Járy Cimrmana

Teatr Járy Cimrmana powstał z żartu. Zdeněk Svěrák (pracujący wówczas w radiu) wraz z kolegą Jiřím Šebánkiem (który po dwóch latach opuścił Teatr Járy Cimrmana) wymyślili absurdalną audycję o nazwie „Bezalkoholowa winiarnia U Pająka". Występowała w niej postać o imieniu Jára Cimrman, ale był to wtedy jeszcze kierowca walca parowego, który pokazywał znajomym dziwne kształty i kazał zgadywać, co tym razem przejechał. Następnie ogłosili odkrycie pamiątek po nieznanym czeskim geniuszu, któremu pozostawili to imię. Z tego pomysłu zrodziła się idea, żeby obaj napisali zabawne jednoaktówki, które złożą się na przedstawienie (Ladislav Smoljak dołączył do nich gdzieś pod koniec tego etapu). Ale kiedy zaplanowana premiera zaczęła się zbliżać, okazało się, że gotowa jest tylko jednoaktówka Svěráka. Wtedy trzeba było wymyślić coś na drugą połowę spektaklu. Ta pozorna niedogodność okazała się źródłem najlepszego pomysłu, który wkrótce stał się znakiem rozpoznawczym tego teatru. Sztukę poprzedzono „naukowym" seminarium o życiu i dziele czeskiego geniusza. Na tych seminariach zasiadają aktorzy teatru ubrani w garnitury, zwracają się do siebie „Panie docencie" i „Panie doktorze" i wygłaszają z namaszczeniem najróżniejsze bzdury dotyczące epokowych odkryć Cimrmana lub rekonstruowania jego spuścizny. Niewyczerpanym źródłem komizmu jest tu podejście z absolutną, pseudonaukową powagą do idei, że był to największy czeski geniusz, a owa nabożna powaga sprawia, że „profesorowie" i „docenci" przestają zauważać wagę dokonań przedmiotu swoich badań.

Niekiedy „docenci" są zestawiani z robotnikami, czyli pracownikami technicznymi teatru, którzy robią im na złość i podkreślają stosownymi minami swoją wyższość nad tymi marudnymi „inteligentami", co jest jednym z wielu komentarzy nie wprost do czasów, w jakich przedstawienia powstawały. Co ciekawe, większość tych dowcipów wymyślił właśnie Andrej Krob, kiedy był pracownikiem technicznym tego teatru. Są to najróżniejsze zaskakujące przeszkody, na przykład przed seminarium nie odsłania się kurtyna, a pracownik techniczny oznajmia, że się będzie grać, jak się naprawi, po czym bez przekonania przyciąga drabinę i majstruje coś pod sufitem. Zakłopotani „naukowcy" mogą sobie tylko wynieść mównicę przed kurtynę i z niepokojem pracownika umysłowego spoglądać na pracownika technicznego, który ma ich bez wątpienia w garści. Na wszystkie takie perypetie publiczność reaguje salwami śmiechu, tak, że kiedyś Zdeněk Svěrák zauważył, że obawia się, że gdyby wyszedł przed kurtynę i powiedział, że jest pożar, to widzowie tylko by się śmiali i nie ruszyli z miejsc, przekonani, że to kolejny dowcip[6].

---

[6] Wycinki z wywiadów ze Zdeňkem Svěrákiem w dziale dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie)

Nie bez znaczenia jest umieszczenie działalności Cimrmana w schyłkowym okresie istnienia Monarchii Habsburgów – w ostatnich dziesięcioleciach dziewiętnastego wieku i przed pierwszą wojną światową. Był to jeszcze czas, kiedy wszystko wydawało się możliwe, epokowe odkrycia w każdej dziedzinie pojawiały się bez mała codziennie, ludzki rozum wydawał się nie mieć granic, a nastanie powszechnego dobrobytu być tylko kwestią czasu. Cimrman tylko w takiej epoce mógł wykazać się we wszelkich dziedzinach i do każdej wnieść coś rewolucyjnego.

Pierwsze przedstawienie Teatru Járy Cimrmana odbyło się 4 października 1967 roku w sali Malostranskiej besedy. Publiczność czasu praskiej wiosny z entuzjazmem odnotowała powstanie kolejnego szalonego teatru i przybywała tłumnie na jego przedstawienia. Do chwili rozpoczęcia tzw. normalizacji teatr zdobył już sobie renomę.

Sztuki Cimrmana

Teatr gra sztuki, których autorem miał być czeski geniusz. Możemy w nich podziwiać jedyne w swoim rodzaju śmiałe i nowatorskie rozwiązania dramaturgiczne. Na przykład w sztuce *Afryka*[7] o wyprawie Czechów do Afryki (chcą złapać dla swojego narodu lwa, najlepiej od razu takiego z dwoma ogonami) autor genialnie rozwiązał kwestie prawdopodobieństwa i pewne niedogodności dla aktorów. Otóż Czesi nie mieli żadnych problemów z porozumiewaniem się z rdzennymi mieszkańcami Afryki, a widzowie z ich zrozumieniem, bo po prostu podróżnicy szybko nauczyli tubylców mówić po czesku! Aktorzy objazdowego amatorskiego zespołu Járy Cimrmana mieli też pewne nieprzyjemności w wieczornych pociągach, kiedy wracali z prowincji po przedstawieniu ucharakteryzowani na czarnoskórych. Cimrman rozwiązał to jednym prostym, ale genialnym pomysłem: Czesi spotkali w Afryce akurat plemię czarnoskórych albinosów – co rozwiązywało problemy z charakteryzacją.

Sztuki te są inscenizowane tak, jak mógłby je wystawiać amatorski objazdowy teatr z końca dziewiętnastego wieku: dekoracje są nieudolnie pomalowanymi kawałkami płótna, kostiumy jak ze szkolnego przedstawienia, a aktorstwo udaje deklamacyjną amatorszczyznę.

Dramaty czeskiego geniusza aż roją się od nonsensów i błędów logicznych, co Czechów szczególnie zachwyca i bawi. Na przykład inspektor policji ze sztuki *Morderstwo w przedziale pierwszej klasy*[8] prowadzący śledztwo w luksusowym pociągu udowadnia winę wszystkim po kolei pasażerom. W sztuce *Akt*[9] w domu malarza spotykają się obcy mężczyźni i dowiadują, że

---

7 *Afrika. Češi mezi lidožravci* – premiera 4 października 2002 roku.

8 *Vražda v salonním coupé* – prapremiera 14 maja 1970 roku.

9 *Akt* – premiera 14 listopada 1973 roku.

są jego synami, których w dzieciństwie porozsyłał w różne strony świata, żeby mu nie przeszkadzali w pracy. Dodać trzeba, że ów malarz przez całe życie maluje jeden obraz i jeszcze go nie skończył. W *Śledztwie w sprawie zaginięcia dziennika klasowego*[10] nauczyciel, dyrektor szkoły i wizytator próbują skłonić uczniów ósmej klasy do przyznania się, kto siedem lat temu ukradł dziennik. A robią to, czytając im urzędowe okólniki. W *Karczmie na odludziu*[11] poznajemy spadkobiercę karczmarza, który był z natury samotnikiem, dlatego miał karczmę w środku lasu, żeby mu się tam obcy ludzie nie pętali. *Niemy Bobeš*[12] to historia młodzieńca, którego wychowały sarny, dlatego jest niemową. Wiejski ksiądz i lekarz domyślają się, kto jest jego ojcem, dlatego zabierają go do barona. Wstrząs spowodowany ujrzeniem prawdziwego ojca przywraca mu mowę. W *Zdobyciu bieguna północnego*[13] okazuje się, że to Czesi pierwsi zdobyli biegun, i to dzień wcześniej niż ci, którzy uważani są za jego odkrywców.

Śliwka[14] to „sceniczny sklerotykon". Opowiada o próbie zebrania śliwek z drzewa, co kończy się niepowodzeniem z powodu starczych dolegliwości bohaterów: jeden z nich cierpi na niezdolność do trzymania się tematu i zapomina, co ma zrobić, drugi – na niezdolność odpuszczenia raz wybranego tematu i wstrzymuje wszystkich roztrząsaniem dawno omówionych spraw.

Długi, szeroki i krótkowzroczny[15] to bajka dla dzieci. Dobry książę chce odczarować zamienioną w mężczyznę księżniczkę Złotowłoskę, dlatego udaje się w drogę do Dziada Wszechwieda, do którego zwracać się można tylko mową rymowaną, a dodatkowa trudność polega na tym, że nie wolno używać brzydkich słów, nawet jeśli tylko takie rymy cisną się na usta. Książę podstępem zdobywa od olbrzyma czarodziejski pierścień i odczarowuje królewnę, która zmienia się w kobietę. Dowcip polega na tym, że w Teatrze Járy Cimrmana grają wyłącznie mężczyźni, również kobiece role, a przemiana polega na „magicznym" (na sznurku) oderwaniu wąsów, spadającej ze sznurowni złotowłosej peruce i nadmuchaniu balonika pod sukienką na piersi aktora.

Ale przedstawienia tego niesztampowego teatru potrafiły być również wyrafinowaną satyrą na czasy, w których powstały. Akcja *Ulewy*[16] rozgrywa się w domu starców, do którego zagląda prowadzący śledztwo austriacki policjant w poszukiwaniu autorów (albo chociaż opowiadaczy lub słuchaczy)

---

[10] *Vyšetřování ztráty třídní knihy* – premiera 21 grudnia 1972 roku.

[11] *Hospoda Na mýtince* – prapremiera 17 kwietnia 1969 roku.

[12] *Němý Bobeš* – prapremiera 24 listopada 1971 roku.

[13] *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909* – prapremiera 25 października 1985 roku.

[14] *Švestka* – prapremiera 14 listopada 1997 roku.

[15] *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* – prapremiera 17 października 1974 roku.

[16] *Lijavec* – prapremiera 22 stycznia 1982 roku.

antypaństwowych dowcipów. Trzeba wykazać się dużą przytomnością (co pensjonariuszom w zaawansowanym wieku nie przychodzi łatwo), żeby nie paść ofiarą policyjnej prowokacji. Częścią przedstawienia *Poseł z Liptákova*[17] jest sztuka Cimrmana *Wizjoner*. Opowiada o staruszku, który przepowiada przyszłość, spoglądając w głąb pieca. Po obraz swojej przyszłości przychodzi baron węglowy. W piecu ukazuje się jego kopalnia z przyszłości, która nie nosi już imienia jego córki, ale nad bramą jest napisane: „Petr, coś czerwonego, Bezruč". Bogacz przypomina sobie, że tak nazywa się „ten poeta, co pisze przeciwko nam te wierszyki" (Petr Bezruč (1867–1958) poeta i czeski śląski patriota, autor jednego tomiku poetyckiego, żarliwie domagający się socjalizmu i czeskości Śląska). Baron węglowy nie przejmuje się tą wizją, myśli sobie, że po prostu kiedyś sprzeda kopalnię jakiemuś poecie, choć jest zdziwiony, że ten mógłby na tych wierszykach tyle zarabiać. Ale syn wizjonera, który już z ojcem niejeden obraz z przyszłości w piecu widział, próbuje rozwiać jego beztroskę uwagą, że kopalni może nie sprzedać, że mogą mu ją na przykład zabrać. Kapitalista śmieje się jak z dobrego dowcipu: powóz można komuś zabrać, portfel, ale kopalnię? To dziura w ziemi, tego nie da się zabrać. Publiczność kwitowała to huraganowym śmiechem.

Za to *Zastępstwo*[18] jest komedią o teatrze. Do małego miasteczka przygotowującego uroczyste przedstawienie z okazji jakiegoś swojego jubileuszu przyjeżdża zagrać w zastępstwie rolę Wielki Aktor. Wszyscy padają przed nim na kolana do czasu, kiedy okaże się, że jest owszem wielkim aktorem, ale do ich przedstawienia się nie bardzo nadaje: nie może nauczyć się tekstu, powtarza wszystko po suflerze, gra nagle Shakespeare'a, bo sytuacja na scenie mu coś z jego sztuk przypomniała, nie może zapamiętać, kto jest kim na scenie, nie ma pojęcia, o co chodzi w sztuce, w której gra. Ale jego zachwyt nad własnym mistrzostwem nie gaśnie ani na chwilę.

Epizod z życia Járy Cimrmana, kiedy był dyrektorem teatru i naczelnym dramaturgiem objazdowego zespołu amatorskiego teatrzyku, barwnie odmalowuje scena z filmu o Cimrmanie znanego w Polsce pod tytułem *Jara Cimrman śpi* z roku 1983[19]. Gdzieś na prowincji aktorzy przygotowują się w nieogrzewanej karczmie do wieczornego przedstawienia. Karczmarz odmawia napalenia w piecu, bo nie będzie się wykosztowywał na darmozjadów. Aktorzy mają pewne wątpliwości, czy nowa sztuka Cimrmana spodoba się publiczności i obawiają się, że znowu trzeba będzie grać *Wiatr od gór*, zresztą to najlepsze, co udało się kiedykolwiek Cimrmanowi napisać. Szef zapewnia, że tym razem będzie inaczej, ale na przedstawieniu widzowie zirytowani serwowaną im bzdurą, gwałtownie żądają zwrotu pieniędzy za bilety. Wtedy aktorzy zaczynają się słaniać i mówić: „Szuuu, szuuu, szuuu, wiał wiatr od gór".

---

[17] *Posel z Liptákova* – prapremiera 20 kwietnia 1977 roku.

[18] *Záskok* – prapremiera 27 marca 1994 roku.

[19] *Jára Cimrman ležící, spící* (Smoljak, 1983). Scenariusz: Z. Svěrák i L. Smoljak.

Zaciekawieni widzowie rezygnują z żądań i siadają. Aktorzy grają, że wiał taki wiatr od gór, że porywał wszystko, nawet ludzi wraz z meblami, których się trzymali. Pozwala to aktorom bezpiecznie wynieść wszystkie dekoracje na przygotowany tuż za sceną wóz i pospiesznie odjechać. Na pustej scenie zostaje tylko dwóch aktorów, światło przygasa, a oni groźnymi głosami ostrzegają, że zaraz uderzy grom. Światło gaśnie, ostrzegają, że uderzy w tego, kto się pierwszy poruszy. Po czym w ciemności uciekają ze sceny, wskakują na przygotowane rowery i pędzą za resztą zespołu.

Sól w oku

Teatr Járy Cimrmana powstał w pełnych fantazji i swobody twórczej latach sześćdziesiątych. Początkowo grał w Malostranskiej besedzie i zyskał tam sobie wierną publiczność. Niestety, jak wszystkie wolne i nieszablonowe czeskie teatry lat sześćdziesiątych, niedługo cieszył się wolnością twórczą. W sierpniu 1968 zaczęła się okupacja Czechosłowacji, a parę lat później tzw. normalizacja. Władze po kolei niszczyły ogniska niebezpiecznych dla państwa idei: wszelkie źródła nieskrępowania, wolności i humoru musiały zniknąć. Teatr Járy Cimrmana trudno było ocenzurować. Grał jakieś niestworzone bzdury z czasów monarchii austro-węgierskiej. Dlatego stawiano mu chociaż zarzut, że jest oderwany od rzeczywistości, nie jest zaangażowany i nie bierze udziału w budowie socjalizmu. Jego szefowie, Zdeněk Svěrák i Ladislav Smoljak, próbowali tłumaczyć, że skoro się ludzie śmieją, to znaczy, że nie jest to teatr oderwany od rzeczywistości. Oczywiście nikt na to nie zwracał uwagi, za to nasyłano im inspekcje urzędników, którzy wysłuchiwali komedii w grobowym milczeniu (byli pouczeni, że są w pracy, a to jest poważna sprawa) i kazali zupełnie bezmyślnie zmieniać tekst. Ocenzurowano też zaraz postać jednego syna z *Aktu*, który pierwotnie był funkcjonariuszem milicji.

Teatr, który ludzie kochali i w którym się szczerze śmiali, był zagrożeniem dla systemu. Dlatego urzędnicy wyrzucili go z centrum miasta, z Malej Strany, i tułał się po różnych salkach całej Pragi. W roku 1972 miał wręcz zakaz występowania na terenie stolicy[20]. W roku 1974 występował bez dekoracji, kostiumów i rekwizytów w najróżniejszych miejscach, na przykład w praskich akademikach i klubach studenckich. Następnie był przeganiany z dzielnicy do dzielnicy, wyrzucany pod pretekstem przygotowywanej przebudowy, spychany na peryferia Pragi. Ale wierna publiczność i tak zawsze znalazła do ulubionego teatru drogę[21].

---

[20] Wycinki działu dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d.).

[21] Tamże.

O walce o istnienie „Cimrmanów" opowiada film Svěráka i Smoljaka *Niepewny sezon*[22].

Teatr Járy Cimrmana ma stałą siedzibę od roku 1992, a obu jego twórców i szefów w roku 1990 prezydent Havel odznaczył Medalem za Zasługi.

Prawdziwy Czech

Jára Cimrman jest samą kwintesencją czeskości. Jego dramaty i poprzedzające je seminaria, są mniej więcej w siedemdziesięciu procentach nieprzetłumaczalne. Występujące w nich żarty czerpią przede wszystkim z czeskiego języka, czeskiej literatury, czeskich mitów i czeskiej historii. Jest to zdecydowanie zabawa dla ludzi wykształconych. Przynajmniej na poziomie szkoły średniej. Ich humor bazuje na dobrej znajomości historii kraju, kultury i języka czeskiego.

Taką w całości nieprzetłumaczalną zabawą są ich sztuki *Blaník*[23] i *Czeskie niebo*[24]. Blaník to legendarna góra, pod którą mają spać rycerze króla Wacława, którzy mają się zbudzić i ruszyć na pomoc swojemu narodowi w chwili, kiedy mu będzie najgorzej. Akcja sztuki Cimrmana rozgrywa się w roku 1848, kiedy trwa bunt Czechów przeciwko Habsburgom. Zarząd góry Blaník zastanawia się, czy budzić rycerzy, ale dochodzi do wniosku (jak zawsze), że jeszcze nie jest najgorzej.

W *Czeskim niebie* w oddziale Nieba przeznaczonym dla Czechów spotykają się podczas pierwszej wojny światowej najwięksi Czesi w historii. Jest tam nawet legendarny Praojciec Czech. Trzyosobowa komisja złożona ze Świętego Wacława (przewodniczący), Praojca Czecha i Jana Amosa Komeńskiego postanawia poszerzyć swój skład do sześciu osób. Długo się spierają, kto będzie odpowiedni i kto jest godny reprezentować ich naród. Zgodnie wybierają Jana Husa, ale kiedy chcą, żeby w niebiańskiej komisji zasiadła jakaś kobieta, to właśnie Mistrz Hus okazuje się zaciekłym szowinistą. Wyklucza kandydaturę najsławniejszej czeskiej pisarki, Boženy Nemcovej, bo nie była wierna staremu mężowi, ale reszta komisji ostatecznie przegłosowuje, że może do nich dołączyć Babunia, bohaterka najsławniejszej książki tej autorki, która jest lekturą szkolną i najbardziej znaną powieścią w Czechach. (Książka, nie autorka – jak by podkreślił profesor Svěrák). Muszą też zdecydować, co robić z żołnierzami, którzy padli na frontach pierwszej wojny, a wcześniej zdezerterowali z armii austriackiej i tworzyli czechosłowackie legiony, bo co prawda przysięgali wierność austriackiemu cesarzowi, ale nie chcieli walczyć za Austrię, tylko za Czechy, więc dezerterowali całymi oddziałami. Z austriackiego

[22] *Nejistá sezóna* (Smoljak, 1987). Scenariusz: Z. Svěrák i L. Smoljak.

[23] *Blaník* – prapremiera 16 maja 1990 roku.

[24] *České nebe (Cimrmanův dramatický kšaft)* – prapremiera 28 października 2008 roku.

Nieba przychodzi do nich marszałek Radetzky i przypomina im, że jako Czesi również w Niebie podlegają Austriakom i oznajmia, że zezwala św. Piotrowi wpuszczać Czechów tylko w austriackich mundurach. Czeska niebiańska komisja postanawia wesprzeć dążenia niepodległościowe Czechów i na złość Radetzkiemu każe św. Piotrowi wpuszczać wszystkich.

Następnym punktem obrad komisji jest to, co sądzić o *Rękopisach*.

Rękopisy to temat, który nawet dziś potrafi rozpalić wyobraźnię, dumę i wiarę Czechów. Na początku XIX wieku rękopisy (zwane „królodworskim" i „zielonogórskim"), rzekomo pochodzące z dawnych wieków i dowodzące istnienia czeskiego języka i dojrzałej kultury już we wczesnym średniowieczu, budziły w Czechach świadomość narodową. I choć zostało po wielokroć udowodnione, że autorami falsyfikatu byli jego rzekomi odkrywcy, to do dziś Czesi lubią się spierać o ich autentyczność i wierzyć, że nie są falsyfikatem. Głównym argumentem jest to, że odkrywcy *Rękopisów* byli zbyt młodzi (przed trzydziestką), aby mogli stworzyć dzieło na tak wysokim poziomie literackim.

Wygląda na to, że Czesi mają tradycyjne upodobanie do mistyfikacji. Nie tylko od dwustu lat bawią się myślą o autentyczności Rękopisów, ale przede wszystkim mają Cimrmana! Postać czeskiego geniusza wszechczasów, który niestety nie został doceniony przez inne narody, jest dziś mistyfikacją najbardziej kochaną i wytrwale dopełnianą przez Czechów. W całym kraju pojawiają się różne ślady obecności geniusza. Na Kokořinsku na przykład jest źródełko Cimrmana, w którym nie ma wody, w Tanwaldzie pomnik mistrza „Jára Cimrman we mgle", w różnych miejscach kraju są też „dobrze ukryte wieże widokowe Járy Cimrmana", albo tablice zaświadczające, że Jára Cimrman akurat w tym miejscu nigdy nie przebywał.

Nikt, kto nie jest Czechem (choćby duchowo!) nie zrozumie humoru Teatru Járy Cimrmana, jego fenomenu i ogólnonarodowego uwielbienia. Cimrman jest tak bardzo czeski i to inteligencko-czeski, że stał się dla Czechów swego rodzaju biblią, odnośnikiem, znakiem rozpoznawczym.

Divadlo Na tahu

Teatr Na tahu założył Andrej Krob. Był to teatr nieformalny i amatorski, złożony przede wszystkim z teatralnych montażystów i stąd też wziął swoją nazwę: „tah" to po polsku sztankiet[25], czyli sprzęt, z którym ludzie tego zawodu mają do czynienia najczęściej. W teatrze tym, oprócz teatralnych pracowników technicznych, grali hydraulicy, kierowcy samochodów dostawczych, szatniarki, studenci i urzędnicy. Nikt z nich nie miał nic wspólnego z aktorstwem (nawet amatorskim, co Krob podkreślał). Krobowi zależało na tym,

[25] Z niem. Stange – „poziomy, niewidoczny z widowni, pręt stalowy zawieszony nad sceną, do którego przyczepia się elementy dekoracji" (Osterloff i in., 1996, s. 213).

żeby nie grali, tylko mówili od siebie i zachowywali się tak, jakby się sami w takiej sytuacji w życiu znaleźli. Zasadą tego „zmieniającego się zespołu ludzi" jest to, że spotykają się i grają dla przyjemności. Każdy z aktorów, a raczej nie-aktorów ma swój zawód i swoją pracę, a próby i przedstawienia to ich rozrywka w czasie wolnym. Teatr Na tahu nie ma nic wspólnego z profesjonalizmem i nie gra ani dla pieniędzy, ani dlatego, że musi – co jego szef podkreśla, wskazując na różnicę między nimi a prawdziwymi teatrami i aktorami (Freimanová, 2015; Krob, 1995)[26].

Teatr Na tahu wystawia prawie wyłącznie sztuki Václava Havla. Krob uważa, że nie-aktorzy są lepsi w graniu sztuk Havla, bo doszukują się najgłębszego, ludzkiego sensu tekstu, i że nie przeszkadza im, jak profesjonalnym aktorom, szukanie sposobu na zagranie, na zbudowanie roli. Uważa, że wszelka sztampa, maniera aktorska, w ogóle każda stylizacja tym sztukom tylko szkodzi, a nie-aktor na szczęście nie umie stylizować[27].

Andrej Krob, mimo braku oficjalnego wykształcenia w tym kierunku, ma bardzo dobre przygotowanie teatralne. Przez całe lata sześćdziesiąte był obecny przy powstawaniu przedstawień należących do najciekawszych z tamtych czasów, można powiedzieć, że był wręcz uczniem jednego z najważniejszych czeskich reżyserów, Jana Grossmana, i że razem z nim i innymi wyjątkowymi osobami (między innymi swoim przyjacielem Václavem Havlem) tworzyli fenomen Teatru Na zábradlí tamtego czasu. Krob był kimś o wiele więcej niż tylko pracownikiem technicznym, był pełnoprawnym twórcą przedstawień Teatru, niemal na równi z reżyserem i aktorami. Niestety, złote czasy czeskiego teatru skończyły się wraz z latami sześćdziesiątymi, a Krob zmieniał miejsca pracy, ale wreszcie osiadł na dłużej w Teatrze Járy Cimrmana. Jak wszyscy w tym zespole robił wszystko (również grywał), ale głównie zajmował się techniką sceniczną. Przyprowadził do tego teatru wielu kolegów, też pracowników technicznych, którzy zostali tam na całe dziesięciolecia i stali się jego znanymi aktorami.

Andrej Krob jest po prostu człowiekiem teatru. Kiedy w roku 1967 zmuszony był odejść (na jakiś czas) z Teatru Na zábradlí, zatrudnił się jako zarządca zamku Březnice, który jest pięknym zamkiem, ale otoczonym tylko przyrodą i oddalonym od miast i teatrów. Dlatego pozbierał w okolicznych gospodach studentów szkoły rolniczej i przygotował z nimi przedstawienie *Ubu Króla*, które odniosło sukces na kilku przeglądach teatrów amatorskich[28].

---

[26] Zob. też wycinki działu dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d.).

[27] Tamże.

[28] Tamże.

Pierwsza premiera

Andrej Krob przyjaźnił się z Václavem Havlem przez większość życia i to on był człowiekiem, który towarzyszył Havlowi w ostatnich tygodniach i dniach życia. Pierwszy raz zwrócił na niego uwagę jesienią roku 1957 na peronie, gdy w mundurze w stopniu starszego szeregowego wracał do swojej jednostki w Budziejowicach. Zauważył najpierw piękną dziewczynę (późniejszą żonę Havla, Olgę), ku swojemu rozczarowaniu jednak stwierdził, że właśnie odprowadza narzeczonego. Wtedy przyjrzał mu się po raz pierwszy i poczuł ukłucie zazdrości, że taki niespecjalnie przystojny misiowaty facet ma taką dziewczynę (Žantovský, 2014, s. 55). Niebawem okazało się, że misiowaty to nowy poborowy i że będą w tej samej jednostce, u saperów. Panowie zaprzyjaźnili się, a kiedy Havel, po wojsku, pracował już w nowym, eksperymentalnym i prężnie się rozwijającym Teatrze Na zábradlí, zarekomendował Kroba do pracy w dziale technicznym. Andrej Krob pracował Na zábradlí od roku 1963 do (z przerwami) roku 1975 i był tam szefem działu technicznego[29].

W roku 1967 Krob zaproponował Havlowi, żeby kupił sobie w miejscowości Hrádeček pod Śnieżką sąsiednie poniemieckie gospodarstwo. To miejsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stało się centrum kultury niezależnej, to na Hrádeček uciekały rodziny Krobów i Havlów przed szalejącą w Pradze tzw. normalizacją, to tam wytworzyły sobie azyl, mimo śledzących w późniejszym okresie Havla funkcjonariuszy tajnej i umundurowanej policji[30].

Na Hrádečku też Václav Havel pisał wszystkie swoje dramaty i eseje, począwszy od końca lat sześćdziesiątych aż do końca życia (na Hrádečku również zmarł). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych spędzał tam nawet więcej czasu niż w Pradze – nie był zatrudniony, władze komunistyczne usunęły go ze wszystkich oficjalnych struktur, a nawet starały się usunąć z Pragi pod pretekstem, że ma domek w Karkonoszach. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych zaszywał się tam, odsunięty od teatru, pisał „do szuflady" i nie miał nadziei na inscenizację swoich dramatów we własnym kraju. Odwiedzali go od czasu do czasu koledzy dysydenci, rodzina i przyjaciel z sąsiedniej chaty (V. Havel, 1990a, ss. 105–110).

Podczas jednej z takich wizyt Andrej Krob pożyczył maszynopis nowej sztuki Havla. *Opera żebracza* bardzo mu się spodobała. Tak bardzo, że postanowił ją wystawić. Skrzyknął znajomych i znajomych znajomych i zaczęli próby. Sam grał rolę Lockita. Przedstawienie przygotowywali prawie rok, próby (każdej sceny oddzielnie i w ograniczonym gronie) odbywały się w mieszkaniach, poza wszelkim instytucjami, teatrami, domami kultury i czujnym okiem państwa. Cały wieloosobowy zespół robił to, mimo że nawet nie mieli pewno-

---

[29] Andrej Krob w rozmowie z 10 listopada 2015 roku.

[30] Tamże.

ści, czy zagrają chociaż raz i pomimo ostrzeżeń Václava Havla, że mogą ich za to spotkać nieprzyjemności[31]. Zaskakujące jest to, że udało się to utrzymać w tajemnicy i policja dowiedziała się o wszystkim dopiero po premierze. Kiedy szukali miejsca, w którym mogliby zaprezentować efekt swojej pracy, jeden z wykonawców, mieszkający w miasteczku pod Pragą, które właśnie do niej przyłączono (dziś jest to dzielnica Praga 20) o nazwie Horní Počernice, zaproponował, że mogą to zagrać w obszernej sali tamtejszej gospody. Autorzy przedstawienia zwrócili się do počernickiej komórki partyjnej zwyczajną drogą o zgodę, a w tym podaniu nawet wymienili nazwisko autora. Towarzysze z Horních Počernic nie dopatrzyli się niczego podejrzanego w przedstawieniu amatorów organizowanym dla znajomych, a nazwisko autora zostało już przed paru laty tak starannie usunięte zewsząd, że zupełnie nic im nie mówiło[32].

Premiera, a zarazem jedyne przedstawienie, miało miejsce 1 listopada 1975 roku. Ku zdumieniu uczestników tego wydarzenia, tajna policja do końca nie zorientowała się, co się dzieje i udało się zagrać *Operę żebraczą* przy sali wypełnionej po brzegi, a przybyło tam wielu kolegów i znajomych Havla z teatru, znanych aktorów i reżyserów. Było to jedyne takie wydarzenie, zupełnie bezprecedensowe, w normalizacyjnej Czechosłowacji[33].

Václav Havel tak opisywał swoje wrażenia po nim:

> Był to żywy, prawdziwy, autentyczny teatr, widać było, że ci ludzie wiedzą, co mówią, że się przy tym dobrze bawią, a zarazem z pokorą służą wspólnej sprawie i że są pozbawieni wszelakiego profesjonalnego lub amatorskiego aktorskiego ekshibicjonizmu, był to nagle zupełnie nieoczekiwany policzek wymierzony naszemu współczesnemu teatrowi, gdzie może i grają lepsze sztuki, gdzie może i reżyserują lepsi reżyserzy, gdzie z pewnością grają lepsi aktorzy, ale gdzie za to czuć, że chodzi im tylko o wypełnianie obowiązków, zapewnienie dochodów materialnych pracownikom, ale bynajmniej nie o jakąkolwiek prawdę, w tym najgłębszym, egzystencjalno-moralnym znaczeniu. [...] To przedstawienie było jakąś szczególną manifestacją ludzkiej wolności, czegoś, czego nam zasadniczo nikt nigdy nie może odebrać, jego prawdziwość artystyczna zawierała się w prawdziwości moralnej, była w tym jakaś elementarna prawdziwość teatru jako szczególnego rodzaju radosnego kontaktu między ludźmi, szczególnego rodzaju pozarozumowego ludzkiego porozumienia – trudno opisać słowami, czym to dokładnie było (V. Havel, 2012, ss. 512–513).

---

[31] Rozmowa z A. Krobem; wycinki praskiego Instytutu Teatralnego (Institut umění – Divadelní ústav Praha). Divadelní ústav Praha, b.d.,

[32] Tamże.

[33] To wydarzene dokumentuje również film dokumentalny: *A znovu Žebracká opera* (Sommerová, 1996).

Andrej Krob chciał nawet zagrać przedstawienie jeszcze raz, tydzień później, ale było to niemożliwe, bo jego wykonawcy przesiadywali już na policyjnych przesłuchaniach (*Noc s Andělem* – Andrej Krob, 2015)[34].

Datę tej premiery można uznać również za początek ruchu dysydenckiego i opozycji demokratycznej. Na sali počernickiej gospody U Čelikovských zasiedli przyszli sygnatariusze Karty 77, przyszli dysydenci i emigranci, którzy wkrótce zostali groźbą i przemocą wyrzuceni z własnego kraju (V. Havel, 1990a, ss. 109–110). Bo też represje nie mogły dosięgnąć aktorów (choć część z nich oczywiście miała z tego powodu nieprzyjemności, niektórych próbowano podczas wielogodzinnych przesłuchań nakłonić do składania oświadczeń, że była to prowokacja polityczna) – władze krępowały się ukarać robotników robiących sobie w socjalistycznym kraju amatorski teatrzyk – dlatego przynajmniej srogo ukarali widzów, zwłaszcza tych bardziej znanych.

Andrej Krob zdawał sobie sprawę z konsekwencji zrobienia takiego przedstawienia. Dlatego, na wszelki wypadek, z Teatru Járy Cimrmana odszedł wcześniej, żeby pod tym pretekstem władze nie zniszczyły teatru, który i tak miał nieustanne problemy. Został też, jak przewidywał, od razu wyrzucony z pracy w Teatrze Na zábradlí i poszedł po prostu dalej pracować w swoim zawodzie – zawodzie robotnika. Jako dyplomowany monter konstrukcji stalowych zajął się montażem stalowych uszczelnień do okien[35].

Kontynuował też działalność Teatru Na tahu: w ogródku między jego a Havla chałupą na Hrádečku, powstała tradycja Festynów – co roku przygotowywanych przez niego przedstawień. A pod koniec lat osiemdziesiątych, kiedy pojawiły się kamery VHS, Andrej Krob został głównym twórcą *Originálnego videojournala* (zajmującego się nagraniami środowiska dysydenckiego i niepropagandowych wiadomości). Nagrał wtedy, zrobioną w warunkach domowych i niejako „na kolanie", bardzo ciekawą inscenizację dramatu Havla *Kuszenie*[36].

Tymczasem, po przedstawieniu *Opery żebraczej*, władze komunistyczne wykonywały nerwowe ruchy. Niezależne przedstawienie, zrobione poza strukturami państwa, tylko z potrzeby serca i dla radości z grania teatru, oznaczało, że kilku obywateli państwa totalitarnego znalazło sobie przestrzeń wolności, co było oczywistym zagrożeniem dla systemu. Dlatego represje dotknęły nie tylko zawodowych aktorów, którzy byli widzami na sławnym przedstawieniu w Počernicach, ale nawet całe czeskie środowisko teatralne. Władze z tego powodu zakazały grania niektórych przedstawień w państwowych teatrach i „zaostrzyły kurs polityczny w czeskiej kulturze", co było pretekstem do bardziej surowych ingerencji cenzury i ataków personalnych. Prowadzona przez władze oszczercza kampania doprowadziła do tego,

---

[34] Program telewizyjny – rozmowa z Andrejem Krobem – odbyła się 10 listopada 2015 roku.

[35] Tamże.

[36] Tę sztukę i tę inscenizację analizuję w rozdziale XIII.

że opinia publiczna zaczęła obwiniać twórców počernickiego przedstawienia i autora wystawionego tam dramatu o „przykręcenie śruby" całej czeskiej kulturze. Václav Havel zdecydowanie protestował przeciwko robieniu z ofiary winowajcy. Podkreślał, że odpowiedzialni za „przykręcenie śruby" są wyłącznie ci, którzy to zrobili i do tego próbują odpowiedzialność za swoje występki zrzucić na zupełnie niewinnych ludzi:

> A już za szczególnie smutne w tym kontekście uważam to, że na przykład niektórzy zawodowi aktorzy, dobrze zarabiający w teatrze, telewizji, filmie i radiu, oskarżają młodych ludzi robiących teatr z miłości i za darmo, po pracy w fabryce albo za teatralnymi kulisami, że im zagrażają finansowo. A dzieją się i tak absurdalne rzeczy, że zawodowa aktorka jest pozbawiana roli, bo jej ojciec był na przedstawieniu w Horních Počernicach, albo że zdjęto z repertuaru sztukę dla dzieci, ponieważ przez przypadek obejrzało ją kilku dorosłych, którzy wcześniej obejrzeli *Operę żebraczą*, a już szczególnie pogląd, że za wszystkie te groteskowe posunięcia, zamiast tych, którzy je wymyślili i wprowadzili w życie, trzeba potępić amatorów z Počernic, nie mogę uznać za nic innego niż dowód na utratę ostatnich okruchów zdrowego rozumu (V. Havel, 2012, s. 521).

Nie-aktorstwo

To nie przypadek, że teatr grający sztuki największego czeskiego geniusza i teatr grający przede wszystkim dramaty Václava Havla, są do siebie tak bardzo podobne i że specjalnie do tych celów wymyśliły szczególny rodzaj aktorstwa. Zarówno obaj autorzy sztuk Cimrmana – Ladislav Smoljak i Zdeněk Svěrák, jak i Václav Havel, uważali, że słowo jest w ich tekstach najważniejsze i że ich sztuki mogą w pełni wybrzmieć tylko wtedy, kiedy dokładnie te słowa, które napisali i dokładnie w zaplanowanej przez nich kolejności, dotrą wyraźnie wypowiedziane do widza.

Václav Havel wyjaśniał to szczegółowo w liście do Andreja Kroba, w którym komentował obejrzaną właśnie próbę *Opery żebraczej*:

> Tu nie można niczego mówić mniej więcej, zwracać uwagi tylko na ogólny sens sztuki albo danej kwestii, jak się to robi w realistyczno-psychologicznych dramatach, gdzie jest najzupełniej obojętne, czy Nora powie Ingridowi „Ingridzie, jesteś zły", „Ingridzie, jesteś okrutny", czy „Ingrid, wpieniasz mnie". Tu cały sens oparty jest na języku i wraz z nim może lec w gruzach. Oparty jest na jego ścisłości, logice składniowej, melodyce i rytmie. Tu ważne jest każde słowo, niczego nie można opuścić albo powiedzieć innymi słowami. To natychmiast pozbawi całą scenę polotu i zniży ją do poziomu tuzinkowej opowiastki (V. Havel, 2012, ss. 503–504).

Smoljak ze Svěrákiem długo i starannie wymyślali dowcipy do swoich sztuk, czasami ich mechanizm polega na jednym, odpowiednim słowie umieszczonym precyzyjnie w stosownym miejscu, czasami na starannej

i kunsztownej konstrukcji, dlatego, podobnie jak Havel, walczyli z improwizacją aktorską i chcieli, żeby zaplanowane przez nich słowa padły w zaplanowanym miejscu i zaplanowanej kolejności. Wychodzili z założenia, że oni wymyślą lepiej dowcip, siedząc godzinami przy biurku i starannie go cyzelując, niż improwizujący na chybcika aktor[37].

Autorzy cimrmanowskich sztuk uważali też, że brzydkie słowa są jak sól, są świetną przyprawą, byle tylko nie dodać jej zbyt wiele. Dlatego używali ich z umiarem i wyczuciem.

W obu przypadkach autorzy uważali, że wszystko jest w tekście, wystarczy go nie popsuć i pozwolić mu wybrzmieć. Zdeněk Svěrák podkreślał, że Teatr Járy Cimrmana jest czymś pomiędzy teatrem a kabaretem literackim, z podkreśleniem słowa „literackim"[38]. Podobnie jest z dramatami Václava Havla. To jest teatr literacki, czyli taki, w którym ważniejszy od inscenizacji, scenografii i kostiumów jest tekst. I tak też sztuki Havla inscenizuje Andrej Krob. Nawet *Wernisaż*, w którym postaci prezentują mnóstwo dziwnych i nikomu niepotrzebnych przedmiotów, jest w Teatrze Na tahu grany na prawie pustej scenie. Scenografia to dwa fotele i krzesło, a rekwizyty to niewielka drewniana skrzynka wyglądająca na pudełko po jakimś alkoholu, która gra w przedstawieniu wykusz z gotycką Madonną. I, co ciekawe, wcale to nie przeszkadza w odbiorze sztuki i rozumieniu jej sensów.

Kolejnym wspólnym rysem dramatów Václava Havla i sztuk z Teatru Járy Cimrmana jest to, że się w nich bardzo dużo mówi. Andrej Krob zauważał nawet, mówiąc o dramatach Havla, że opisany jest w nich świat, w którym karierę robi się nie dzięki pracy i zdolnościom, ale bezprzedmiotowemu gadaniu (Krob, 1995).

Ladislav Smoljak o swojej roli Macheatha w *Operze żebraczej* Kroba z roku 1995 mówił tak:

> Nie jestem aktorem w pełnym znaczeniu tego słowa. [...] Jeśli zastanawiam się nad własnym arsenałem aktorskim, dochodzę do wniosku, że – tak samo jak wszyscy w naszym teatrze – umiem na scenie właściwie tylko mówić. Ale też nic innego nie jest mi potrzebne – przecież u nas wszystko zaczyna się od słowa literackiego i wszystko się wokół niego kręci. [...] W *Operze żebraczej* w Teatrze Na tahu zgodziłem się grać z chęcią: jest to moja ulubiona sztuka Havla, w której wspaniale i bez końca się gada, a szefem Teatru Na tahu jest Andrej Krob, mój kolega, który spędził w naszym teatrze wiele lat (Krob, 1995, s. 26).

Widzowie musieli się przyzwyczaić do stylu grania Teatru Járy Cimrmana i Teatru Na tahu. Był zupełnie inny niż w innych teatrach. Ale też sztuki Cimrmana grane w ten sposób, przez nie-aktorów, brzmią najlepiej i z myślą o nie-aktorach zostały napisane.

---

[37] Wycinki z działu dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d.).
[38] Tamże.

Nie-aktorzy nie grają. Nie wykonują gestów, nie robią min. Mówią normalnie, głośno i wyraźnie, bez interpretacji tekstu. Dzięki temu tekst, który jest w tych teatrach najważniejszy, może wybrzmieć, jest zrozumiały, w pełni dociera do widza. Jedyny reżyser „Cimrmanów", Ladislav Smoljak, zwracał uwagę na to, żeby jego aktorzy nie grali jak normalni aktorzy, żeby to ich aktorstwo nie było normalnym, teatralnym aktorstwem, ale żeby było po prostu naturalnym mówieniem. Zwłaszcza pierwsza część przedstawień Teatru Járy Cimrmana, czyli seminaria, nie zniosłyby grania. Dowcipy są tam opowiadane z kamienną twarzą i zostawiają pole dla inteligencji widza.

W Teatrze Járy Cimrmana aktorzy rekrutują się przede wszystkim z ich własnych pracowników technicznych. Jest to teatr, w którym od zdolności aktorskich ważniejsza jest wzajemna sympatia.

Teatr, czyli wolność

Fenomenem tych dwóch teatrów jest to, że znalazły dla siebie szczelinę w systemie. Znalazły przestrzeń wolności, w którą Państwo nie mogło ingerować. Działały poza strukturami, więc nie dawały się kontrolować.

Teatr Na tahu był teatrem zupełnie prywatnym. Poza jednym przypadkiem publicznego pokazu swojej pracy w gospodzie na peryferiach Pragi, zupełnie nie zazębiał się z instytucjami państwa. Grał swoje sztuki w ogródku i nagrywał przedstawienia w prywatnych mieszkaniach. Nawet tajna policja niewiele mogła na to poradzić.

Teatr Járy Cimrmana, grając absurdalne sztuki zapomnianego geniusza z przełomu XIX i XX wieku, był solą w oku dla władz, ale też działał poza strukturami „polityki kulturalnej". Twórcy tego teatru też nie dostawali żadnych pieniędzy od państwa, pracowali, każdy w swoim zawodzie, jak wszyscy inni obywatele. Teatr był ich rozrywką po pracy. Jedynym punktem, w którym prywatna zabawa kilku osób stykała się ze strukturami państwowymi, była kwestia sali. Dlatego, choć na tym polu władza starała się utrudnić im wszystko, co tylko się dało, „Cimrmani" tułali się po różnych osiedlowych domach kultury, a lokalni urzędnicy na polecenie płynące „z góry" starali się znaleźć pretekst do zakazania ich działalności albo chociaż ocenzurowania programu.

Obydwa te teatry, wbrew pozornie niewielkiemu kręgowi oddziaływania, wiele zmieniły w społeczeństwie, w jego myśleniu: Teatr Járy Cimrmana dawał obywatelom państwa totalitarnego przestrzeń wolności w abstrakcyjnym humorze, dzięki któremu czeska inteligencja zyskała własny kod (za co „Cimrmani" są kochani do dziś), a Teatr Na tahu integrował wyrzuconych na margines społeczeństwa dysydentów. Twórcy obydwu teatrów wiele zmienili w społeczeństwie, choć wcale nie mieli takiego zamiaru, po prostu szli własną drogą, robili to, na co mieli ochotę i co sprawiało im radość, mieli wolną wolę

i realizowali własne marzenia (było to bardzo niebezpieczne dla systemu totalitarnego, bo oznaczało, że nie kontroluje każdej dziedziny życia obywatela). I właśnie dzięki temu, że znaleźli dla siebie przestrzeń wolności, rozbili system. Nie od razu oczywiście, ale ich działania charakteryzowały się wolnością, która jest zaraźliwa i która następnie wygrała z systemem.

Notatki Václava Havla po počernickim przedstawieniu utrwaliły właśnie ten przebłysk wolności, nagłego odnalezienia sensu:

> Grali to w żebraczych kostiumach z konieczności, całe to było jakoś tam żebracze, ale ci ludzie byli jednocześnie bogaczami, jeśli rozpatrujemy to z punktu widzenia wewnętrznej wolności, która była w tym przedstawieniu. Chłopak grający Macheatha powiedział mi po przedstawieniu, że to było największe przeżycie w jego życiu, kiedy nagle – w konfrontacji z publicznością reagującą na każde jego zdanie – zaczął rozumieć, co właściwie mówi i o czym to wszystko opowiada, a jedna z młodych dziewczyn, która grała jedną z pracownic burdelu, znów mi powiedziała, że dopiero od chwili, w której zaczęła próby do tego przedstawienia, ma poczucie, że żyje naprawdę (V. Havel, 2012, s. 514).

Ta historia po raz kolejny potwierdza różnicę między polskim a czeskim modelem bohatera i bohaterstwa. Polacy idą z gołymi rękami na barykady, Czesi walczą poprzez kulturę, tak jak robili to w XIX wieku, kiedy uważali, że wszelkie powstania przeciwko silniejszemu przeciwnikowi to zbrodnia, bo wyniszczają fizyczną tkankę narodu, a ich naród jest bardzo nieliczny i nie może pozwolić sobie na takie straty. Czesi uważali w XIX wieku, że więcej dla narodu zrobi ten, kto na przykład stworzy jakiś słownik, kto będzie pisał po czesku i krzewił język wśród Czechów otoczonych zewsząd językiem niemieckim. W XIX wieku czescy „budziciele" świadomości narodowej nie próżnowali, w nieistniejących Czechach księgi naprawdę zbłądziły pod strzechy i każdy, kto uważał się za Czecha, naprawdę je czytał. Może jest to też wyjaśnieniem zadziwiająco dużego dziś, w porównaniu z Polską, odsetka czytających obywateli.

ROZDZIAŁ IX

PRZYSTOSOWAĆ SIĘ

Kto nie wie, że służy, zawsze służy najlepiej.

Václav Havel, *Opera żebracza*

Nowa droga

Dramat *Opera żebracza* oparty na motywach sztuki Johna Gaya z XVIII wieku Václav Havel zaczął pisać na zamówienie jednego z praskich teatrów. Początkowo chciano, jako że nazwisko „Havel" było już na indeksie, zataić je przed cenzurą, ale ostatecznie i tak nic z tego nie wyszło (V. Havel, 2012, s. 494). Autor dokończył sztukę w roku 1972, za czasów normalizacji, i był to kolejny dramat napisany „do szuflady", bez szans na inscenizację. Jest to też następny przykład poszukiwania przez autora nowej drogi, nowego sposobu pisania, innego niż ten z lat sześćdziesiątych, który wydawał mu się już wyeksploatowany. Poza tym zdawał sobie sprawę, że skoro zmieniły się czasy, powinien się zmienić również jego sposób pisania. Jak już wspominałam, zadanie utrudniało mu i to, że nie mógł pisać dla konkretnych aktorów i znanego sobie teatru i weryfikować tego na próbach.

Václav Havel w swojej wersji *Opery żebraczej* celowo zrezygnował z piosenek, które tradycyjnie tę historię o policjantach i złodziejach urozmaicały. Zamiast arii napisał do niej długie monologi (V. Havel, 2012, ss. 497–499). Jego postaci muszą bardzo dużo mówić, bo mają bardzo dużo do ukrycia. A im bardziej ktoś kłamie, tym więcej słów musi wygłosić, żeby zakryć nimi prawdę, żeby słuchacz zwracał uwagę na słowa, a nie to, w jakim celu je ktoś wypowiada.

Policjanci i złodzieje

W osiemnastowiecznym Londynie świat przestępczy zmonopolizowały rywalizujące ze sobą gangi Peachuma i Macheatha. Peachum to typ herszta staroświeckiego – jest bardzo mieszczański, wierny żonie i prowadzi księgi bu-

chalteryjne. Macheath to uwodziciel nieustannie zmieniający kobiety, który w interesach nie kieruje się żadnymi zasadami. Peachum namówił swoją córkę Polly, żeby uwiodła Macheatha, aby dzięki temu wiedzieć o każdym jego posunięciu, móc go zniszczyć i przejąć jego biznes.

Peachuma odwiedza dobra znajoma i klientka zarazem (potrzebuje trochę srebrnych kandelabrów i parę jardów brokatu) Diana, szefowa domu publicznego. Zwraca uwagę Peachumów, że w dzisiejszych czasach awantury miłosne znakomicie poprawiają wizerunek mężczyzny i zwiększają jego popularność. Peachum powinien koniecznie sprawić sobie kochankę!

W karczmie, gdzie przesiaduje banda Macheatha, towarzysze podziwiają jego powodzenie u kobiet. Zazdroszczą, że pomaga mu w tym jego sława awanturnika, złodzieja, uwodziciela i hulaki. Macheath pociesza ich, że nie uroda jest tu najważniejsza, ale fantazja i odpowiednie wysławianie się. Radzi im udawać kompleks niższości – kobiety uwielbiają kogoś ratować, czują się wtedy wspaniałe. Oni pytają, jak później pozbyć się zdobytej kobiety. Na to są dwa sposoby. Można zachować się wyjątkowo chamsko, żeby jej honor nie pozwolił zajmować się takim draniem, albo ożenić się. On na przykład jest żonaty z kilkoma kobietami na raz. Łatwo też jest się jakiejś pozbyć, gdy jest się żonatym. Każda kobieta chce wyjść za mąż i patrzy na mężczyznę jak na przyszłego męża. Kiedy dowie się, że jest on żonaty, to uszanuje święty związek. Trzeba jej to wynagrodzić zapewnieniem, że żona się do niej nie umywa i go nie rozumie, a on ucieka od żony właśnie do niej.

Peachumowa obawia się, że Polly wzięła potajemny ślub z Macheathem. Peachum pyta córkę, czy to prawda. Cieszy się, gdy Polly to potwierdza. Chce, żeby córka informowała go o wszystkich planach i posunięciach Macheatha. Dzięki temu będzie mógł zlikwidować konkurencyjną organizację. Opowiada jej, jak Macheath łamie wszelkie zasady współżycia londyńskich organizacji, zabiera rynki zbytu i najlepszych fachowców. Polly protestuje – ojciec go zbyt ostro osądza. Nie wierzy, żeby Macheath mógł być taki zły. Peachum tłumaczy jej, że to hulaka i cynik i ożenił się z nią tylko dlatego, żeby przejąć kontrolę nad firmą jej ojca. Polly protestuje – ożenił się z nią z miłości. Nie chce zdradzać męża, chce mieć z nim dzieci i dom. Ojciec jest wściekły – dom i dzieci z największym dziwkarzem? Peachumowa odkrywa, że Polly zakochała się w Macheacie. Peachum jest załamany – jego córka zachowuje się jak dziwka.

Jim namawia Macheatha do przejęcia kontroli nad organizacją Peachuma dzięki Polly. Szef tłumaczy mu, że nie chce tego dziecka wciągać w interesy. Ożenił się z nią tylko dlatego, że go erotycznie podnieca. Wpada zdyszana Polly, ostrzega, że jej rodzice szykują na niego pułapkę. Macheath jest wściekły, że zdradziła ojcu, że go kocha. Trzeba było obiecać wszystko, co ojciec chciał, przynosiłaby mu informacje spreparowane przez Macheatha i wtedy można by się dowiedzieć czegoś o planach Peachuma i go zniszczyć. Teraz musi się ukryć, a Polly chce iść z nim. Zabrania jej, każe za to wrócić grzecznie do domu, przeprosić tatusia i obiecać, że będzie go słuchać. Polly, odchodząc, upewnia

się jeszcze tylko, że Macheath ją kocha, będzie jej wierny i będzie myślał tylko o niej.

Macheath, wychodząc, spotyka Jenny. Zastanawia się, skąd ją zna. Ona twierdzi, że pięć lat temu pozbawił ja niewinności i zdradził. On nie może uwierzyć, że porzucił tak piękną dziewczynę. Ona zapewnia, że był jej pierwszym i ostatnim mężczyzną. Macheath, chcąc jej wynagrodzić pięć straconych lat, obejmuje ją i całuje. Jenny wzywa pomocy, wpadają policjanci, a ona oskarża Macheatha o próbę gwałtu.

Macheath w więzieniu. Grozi mu szubienica za publiczny gwałt na nieletniej dziewczynie. Inspektor Lockit uświadamia mu, że mógłby się uratować tylko przez współpracę z policją. Macheath stwierdza, że wolałby szubienicę niż coś takiego.

Okazuje się, że Peachum ściśle współpracuje z Lockitem, a jego organizacja powstała w celu zdobycia zaufania świata przestępczego. Peachum wpłaca inspektorowi zyski z działalności. Lockit jest niezadowolony, że Peachum bez pozwolenia powiększa swoją organizację – wkrótce przestanie być przykrywką, a stanie się niebezpieczna. Peachum lituje się nad inspektorem – to niesprawiedliwe, że Lockit przez miesiąc zarabia mniej niż złodziej w ciągu dnia.

Macheatha w więzieniu odwiedza Lucy, córka Lockita. Wymierza mu policzek – nie widziała go od ślubu, ponad rok. On tłumaczy, że robił to dla jej dobra – nie chciał ściągać na nią niebezpieczeństwa, niech pomyśli, co by się stało, gdyby jej ojciec dowiedział się o tym małżeństwie. Lucy nie wierzy – gdyby mu na niej zależało, to by się z nią zobaczył. Macheath tłumaczy, że to dlatego, że chciał zdobyć większy majątek, przenieść się z nią na wieś i żyć szczęśliwie, ale jej ojciec musiał dowiedzieć się o planowanym wyjeździe i zastawił na niego pułapkę. On ciągle myślał o niej, a teraz wszystko stracone, jej ojciec chce go powiesić, ale ona może jeszcze uratować jego samego i ich przyszłe szczęście. Jeśli tylko przyniesie mu piłkę do metalu.

Do domu publicznego wpada Macheath. Chce się widzieć z Jenny. Ona chce mu wszystko wytłumaczyć, zapewnia, że nie jest człowiekiem Lockita i że została zmuszona do tej zdrady – Lockit obiecał jej, że jeśli to zrobi, to jej ojciec skazany na karę śmierci, zostanie ułaskawiony. Macheath przyszedł jej powiedzieć, że jest bestią, ale pod wpływem jej uroku i argumentacji dochodzi do wniosku, że nie mogła inaczej postąpić. Całują się spontanicznie, a ona ukrywa go w jednym z pokoi i obiecuje, że zaraz przyjdzie.

Polly przeprasza ojca, obiecuje, że będzie mu posłuszna. Cieszy się na wieść, że Macheath uciekł z więzienia, ale gdy okazuje się, że pomogła mu Lucy, wybiega z płaczem.

W domu publicznym. Betty jest wściekła. Wyrzuca Jima, bo ten łachudra ośmielił się pocałować ją w czoło i jeszcze na dodatek pogłaskać po włosach! Koleżanka przyznaje jej rację – nie mogą pozwalać klientom na wszystko, bo ci za chwilę zaczęliby patrzeć im w oczy i wyznawać miłość. Nagle z hukiem wpadają policjanci. Jenny wskazuje im, gdzie ukrywa się Macheath.

Macheatha w więzieniu odwiedzają Polly i Lucy. Dostaje od każdej po twarzy. Zapewnia je, że bardzo je kocha i nigdy nie kłamał w sprawie uczuć. Jego winą jest, że kocha je obie i żadnej nie chciał skazywać na gorszą rolę kochanki lub żony. Ale to już przeszłość, jutro go powieszą, a on chciałby tylko, żeby go dobrze wspominały. One, szlochając, rzucają się go całować.

Lockit dowiedział się, że Peachum nie jest wobec niego zupełnie uczciwy. Peachum tłumaczy mu, że to tylko nieporozumienie. Obaj nie chcą już śmierci Macheatha. Peachum ma nadzieję zrealizować swoje plany, bo Polly obiecała słuchać ojca. Lockit dowiedział się, że jego córka jest żoną Macheatha i również ma wobec niego swoje plany.

Macheatha w więzieniu odwiedza Peachum. Proponuje mu fuzję – chce, żeby organizacja Macheatha weszła w całości do jego organizacji, a on został zastępcą szefa. Drugim warunkiem jego uratowania jest, że będzie żył z Polly w normalnym związku. Macheath mu nie wierzy, sądzi, że Peachum chce go zdradzić. Woli wisieć jako ofiara kobiecej perfidii, a nie zdrajca przyjaciół. Peachum zapewnia go, że to nie jest żadna pułapka, że panuje nad Lockitem i w razie czego ochroni przed nim Macheatha. Macheath waha się, ale przystaje na tę propozycję.

Macheatha w więzieniu odwiedza Jenny. Wyjawia mu, że zdradziła go dwa razy wyłącznie z wewnętrznej potrzeby i pragnienia zniszczenia go. Z pasji. Czuła rozkosz, gdy go wyprowadzali policjanci. Macheath jej nie wierzy. Jenny wyznaje w końcu, że go kocha, a zdradziła go, aby zniszczyć swą miłość. On też wyznaje, że ją kocha, w końcu dotychczas nie oszukała go żadna kobieta, a jej pozwolił oszukać się już dwa razy. Jest nią zafascynowany, kocha ją, a jej zdrady podniecają go erotycznie. Jenny wytyka mu brak logiki – chce z nią żyć w harmonijnej miłości, a podniecają go jej zdrady. Macheath obiecuje jej, że gdy go wkrótce wypuszczą, zdradzi Peachuma i ucieknie z nią gdzieś daleko.

Lockit każe przyprowadzić do siebie Macheatha. Okazuje się, że wie o wszystkich szczegółach jego rozmowy i układu z Peachumem, a nawet o jego planach zdrady i ucieczki z Jenny. Macheath rozumie, że Jenny znów go oszukała, jest załamany, stwierdza, że nie pasuje do tego świata, nie chce żyć. Lockit proponuje mu szansę. Chce, żeby zrealizował tę fuzję i jako zastępca Peachuma informował o wszystkich jego posunięciach Lockita, a zwłaszcza o tym, czy Peachum istotnie odprowadza cały utarg do miejskiej kasy. Jeśli Macheath się zgodzi, Lockit gwarantuje bezpieczeństwo jemu i jego ludziom. Macheath zastanawia się, czy Lockit nie boi się, że on go oszuka. Inspektor jest o to spokojny. Macheath nigdy nie będzie wiedział, co jest sprawdzaniem jego lojalności. O każdej próbie spisku za jego plecami zaraz poinformuje go Peachum, a o każdej próbie zdrady Peachuma poinformuje go Macheath.

Macheath zastanawia się, co zrobić, śmierci się nie boi, a życie mógłby poświęcić tylko dla umocnienia wartości, w obronie których chciałby umrzeć. Obawia się, że jego śmierć zostałaby niezrozumiana, wszyscy sądziliby, że on się wywyższa – inni zgadzają się na kompromisy, a on nie. W związku z tym

jego śmierć byłaby bezsensowna i niepotrzebna. Dochodzi do wniosku, że jedynym męskim i honorowym wyjściem jest stanąć twarzą w twarz ze światem i walczyć, żeby był lepszy. Lockit chwali jego przemowę, prosi o podpisanie dokumentu, po czym każe zdjąć mu kajdanki, gratuluje wolności i życzy powodzenia. Lockitowa dodaje, że teraz powinien żyć przykładnie z Lucy, Macheath to obiecuje.

Lockit zasiada z żoną do obiadu. Stwierdza z zadowoleniem, że teraz ich organizacja ma pod kontrolą cały świat przestępczy w mieście. Lockitowa z uznaniem zauważa, że strasznie się nad tym napracował. Zdobycie kontroli nad londyńską policją było przy tym drobiazgiem. Teraz zyski z obu instytucji płyną do ich kasy. Zastanawiają się nad tym, że to ciekawe, że nikt nie wie o ich organizacji, a wszyscy jej służą. Lockit podkreśla, że kto nie wie, że służy, zawsze służy najlepiej.

Reguły gry

Świat tego dramatu, to świat, w którym wszyscy są przekonani, że najlepszym środkiem do osiągnięcia zamierzonego celu jest kłamstwo i zdrada i uczą tego swoje dzieci. Wszyscy oszukują tu wszystkich i za ich plecami robią coś zupełnie innego, niż przed chwilą obiecywali: „Obiecać możesz wszystko, ważniejsze jest, że później nie będziesz tego robić" – poucza Macheath Polly (V. Havel, 1992a, s. 163). Ojcowie ochoczo stręczą swoje córki, żeby ciągnąć z tego zyski i mieć więcej atutów w rękawach podczas taktycznych rozgrywek w interesach. Złodzieje oszukują policjantów, policjanci złodziei, mężczyźni kobiety, a kobiety mężczyzn.

W tym świecie najgorszymi, niewybaczalnymi przewinieniami są czułość i miłość. W domu publicznym można zostać za nie spoliczkowanym i wyrzuconym, w związkach między ludźmi spotkać się z wyzwiskami i pogardą. Na przykład Peachum rozzłości się na córkę nie wtedy, kiedy okaże się, że bez jego wiedzy utrzymuje kontakty z Macheathem i że wyszła niego za mąż, ale dopiero wtedy, gdy wyjdzie na jaw, że się w nim zakochała. Dla staruszka to prawdziwy cios. Największe rozczarowanie jego życia. Nazwie ją wtedy dziwką i wyrzuci z domu. Polly wyrzucona przez ojca pójdzie szukać szczęścia i prawdy do ukochanego, ale on tylko ją zruga, bo jemu też była potrzebna wyłącznie do tego, aby śledzić i zniszczyć jej ojca.

Jest to świat, w którym zasadą współżycia miedzy ludźmi jest używanie ich do swoich celów i po (z)użyciu wyrzucanie ich. Liczy się tylko ten, kogo można jeszcze do czegoś wykorzystać. Przeżyje tylko ten, kto się do tych reguł przystosuje. Jedyną osobą, która chce żyć według jakichś zasad etycznych jest wolny złodziej Filch[1], reszta, o ile jakieś zasady jeszcze ma, to tylko po to, żeby

[1] O tej postaci piszę więcej w rozdziale XXIII.

je za odpowiednią cenę sprzedać. Świat wydaje się przyznawać im rację. Kto kłamie, zdradza i oszukuje zostaje przy życiu. Niezłomny Filch zostaje wysłany na szubienicę, bo skoro nie chce współpracować, to niech chociaż jego śmierć pomoże Lockitowi wyrobić sobie zaufanie i dobrą opinię u królewskich urzędników.

Wzorcowym przykładem przystosowania się do reguł gry i mistrzowskiego zastosowania ich w praktyce jest Jenny. Kiedyś (prawdopodobnie) podle zdradzona i oszukana przez Macheatha, wykorzystuje tę naukę i zdobyte dzięki temu cenne umiejętności – zdradza go i oddaje w ręce policji. I to trzy razy!

Źródłem komizmu w tym dramacie jest to, że wszyscy wierzą w te kłamstwa i za każdym razem dają się nabrać. Wszyscy sądzą, że to oni są najsprytniejsi i nikt inny nie jest na tyle rozgarnięty, żeby ich oszukać. Dzięki temu każdy oszust zostanie sprawiedliwie oszukany.

Kłamać starannie

Ciekawą inscenizacją *Opery żebraczej* Václava Havla była wersja w reżyserii Andreja Kroba[2]. Przygotował ją Teatr Na tahu, a grana była w Teatrze Na zábradlí. Premierę miała 1 listopada 1995 roku[3]. Scenografia: Jan Bačkovský, historyczne kostiumy: Jaroslava Procházková. W przedstawieniu grało kilku aktorów z Teatru Járy Cimrmana, z jego szefem i odtwórcą głównej roli na czele[4].

Przedstawienie było pomyślane jako album scenicznych obrazków, czy może raczej starych fotografii: każdą scenę rozpoczynało i kończyło odsłonięcie kurtyny, a w ostatnim obrazku, zamiast kłaniać się, aktorzy siedzieli ustawieni jak do rodzinnego zdjęcia. Kurtynę odsłaniał ręcznie aktor grający karczmarza (Ladislav Klepal) i oznajmiał, która to odsłona i gdzie się rozgrywa akcja. Kiedy scena się kończyła, postaci zamierały w pół ruchu, a karczmarz zasuwał kotarę.

Zamiast jednego Filcha byli dwaj bracia Filchowie, niezależni kieszonkowcy: jeden na wózku inwalidzkim, drugi, który ten wózek popychał. Reżyser rozdwoił tę postać, ponieważ aktor grający tę rolę w legendarnym przedstawieniu sprzed dwudziestu lat, Jan Kašpar[5], uległ wypadkowi i poruszał się na

---

[2] Płytę z nagraniem przedstawienia udostępnił mi reżyser. O Andreju Krobie pisałam w poprzednim rozdziale.

[3] Dokładnie w dwudziestą rocznicę nielegalnej premiery tej sztuki, o której pisałam również w poprzednim rozdziale.

[4] Rolę Macheatha grał brawurowo Ladislav Smoljak, którego również sportretowałam w poprzednim rozdziale.

[5] Jan Kašpar jako młody robotnik zakładów przemysłowych trafił do amatorskiego przedstawienia Kroba w roku 1975 i to wydarzenie zmieniło jego życie. Został już w kręgu dysydenckim,

wózku (co zresztą nie przeszkodziło mu grać do końca życia w Teatrze Járy Cimrmana, gdzie dostawał role siedzące). Jego brata kieszonkowca grał też aktor „od Cimrmanów", Petr Reidinger.

Peachum (Jan Hraběta) był starszym panem z brzuszkiem, w domowym szlafroczku i ciepłych kapciach, Peachumová (Doubravka Svobodová) – wzorową gospodynią w czepeczku, zawsze z jakąś kobiecą robótką w ręku, Lockit (Petr Taťoun) – starszym łysawym panem sprawiającym wrażenie niegroźnego. Lucy (Hana Pilná) była piskliwym, naiwnym dziewczątkiem chętnie wierzącym we wszystkie wymysły Macheatha, podobnie jak Polly (Bohunka Kuklová) – grzeczna dziewczynka z ochotą wykonująca polecenia i tatusia, i niedawno poślubionego Macheatha. Były bardzo do siebie podobne i może też dlatego diabelnie zazdrosne o siebie nawzajem.

Ladislav Smoljak jako Macheath kłamał przekonująco, z rozmysłem i starannie. Nigdy się nie denerwował, bo wiedział, że wybrnie z każdej sytuacji dzięki swym zdolnościom krasomówczym. Nie-aktorstwo wynalezione i doprowadzone do perfekcji przez zespół Teatru Járy Cimrmana znakomicie sprawdza się w dramatach opartych na konwersacji.

Kiedy w więzieniu obie oszukane dziewczyny – Polly i Lucy – wpadały spoliczkować Macheatha i zrobić mu awanturę, że je podle oszukał, po czym siadały obrażone, każda na innym końcu pryczy, niewierny mąż obu wzdychał ciężko i zabierał się do przemowy jak do mozolnej i niewdzięcznej, choć nieuniknionej pracy. Po czym tłumaczył, że owszem, może się wydawać, że ich pretensje do niego są uzasadnione, ale w rzeczywistości wszystko, co robił, robił dla ich dobra. Że pod powierzchnią jego czynów nie zauważają ich prawdziwej, ludzkiej treści.

Macheath dawał się oczarować i oszukać tylko jednej kobiecie. Kiedy ostrzeżony przez Polly, że powinien czym prędzej uciekać, zabierał się do ucieczki, akurat dokładnie w tym momencie pojawiała się Jenny (Gábina Šormová), a on, pod wrażeniem jej urody, zaczynał z nią flirtować, a po chwili rozmowy – tańczyć. Po czym Jenny, wisząc mu na szyi, wołała na pomoc najwyraźniej czekających tylko na sygnał policjantów. Przy następnym spotkaniu Jenny po ukryciu Macheatha w domu publicznym odbiegała szybko na policję, aby go zadenuncjować. Podczas trzeciego spotkania, w więzieniu, potrafiła wmówić mu już trzecią z kolei wersję swojego życiorysu, a on wierzył nawet w to, że ona zrobiła to wszystko z miłości do niego. Jenny wygłaszała

---

zaprzyjaźnił się z Václavem Havlem i jego żoną Olgą, pomagał im, wykonując różne prace na Hrádečku, a kiedy Havel odsiadywał swój najdłuższy wyrok czterech i pół roku więzienia, opiekował się Olgą, i to z takim poświęceniem, że wkrótce zostali parą. Ich związek trwał jeszcze pewien czas po powrocie Havla z więzienia i zakończył się na żądanie Olgi Havlovej. Mimo to zostali do końca życia bliskimi przyjaciółmi, a kiedy Kašpar złamał kręgosłup i znalazł się na wózku inwalidzkim, Olga Havlová, wówczas już pierwsza dama, założyła fundację opiekującą się osobami niepełnosprawnymi. Jan Kašpar był od drugiej połowy lat siedemdziesiątych do końca życia pracownikiem technicznym i aktorem Teatru Járy Cimrmana (Kosatík, 1997, ss. 231–233).

wszystkie kłamstwa, nieprawdy i półprawdy ze skupieniem i namaszczeniem równym temu stosowanemu przez Macheatha. Może dlatego dawał jej się za każdym razem złapać w pułapkę?

Rozmowa Peachuma z Lockitem o tym, że Peachum nie powinien już więcej przekraczać ustalonych granic ich umowy i podejmować złodziejskich akcji na własną rękę, cała była sceną o proponowaniu i przyjmowaniu łapówki: Peachum podczas rozmowy trzymał znacząco w całej okazałości drogi naszyjnik, a Lockit pod wpływem tego widoku postanawiał również tym razem przymknąć oko na pewne odstępstwa.

Wielki entuzjazm publiczności wywoływała postać wypinająca na nią przez dłuższy czas siedzenie. W karczmie, w której spotykali się złodzieje z bandy Macheatha, drzemał oparty o stół pijak. Budził się dopiero po aresztowaniu herszta bandy i, zataczając się, wychodził na środek sceny. Po krótkiej chwili, w której próbował nawiązać kontakt z jakąkolwiek rzeczywistością, krzyczał: „Niech żyje wolność prasy”.

ROZDZIAŁ X

ROZPAD ŚWIATA

Regulamin hotelu obowiązuje wszystkich.

Václav Havel, *Hotel w górach*

Poemat sceniczny „o niczym"

Václav Havel tak pisał o dramacie *Hotel w górach*:

> Kolejny pełnospektaklowy utwór, *Hotel w górach*, po kilkakrotnym przerywaniu zakończyłem dopiero wiosną 1976 roku, jednak znaczeniowo sytuuje się on przed dwiema jednoaktówkami z roku 1975. W sztuce tej bowiem świadomie zawracam z drogi – staram się w niej doprowadzić do końca i zamknąć pewien etap moich wcześniejszych poszukiwań teatralnych. Ma to być dziwaczny poemat sceniczny „o niczym", sztuka, która – wyrzekając się prawie wszystkich swych wyznaczników (akcji, następstwa czasu, charakterów, konfliktów, sytuacji), a także bardziej jednoznacznej wypowiedzi na temat świata, co zawsze zawiera dramat klasyczny – staje się sama dla siebie jedynym tematem. [...] Właściwie jest to bardziej scenariusz jakiejś scenicznej kompozycji złożonej z dialogów i ruchów, których geometryczne uporządkowanie nie może chyba zaistnieć poza deskami scenicznymi. Wszystkie te chwyty strukturalne i czasoprzestrzenne, jak np. refreny, jak powtarzalne, wymienne czy przeciwstawne dialogi, jak przestawione kwestie postaci, pętle czasowe itp. Wykorzystywałem w mniejszym czy większym stopniu we wszystkich dotychczasowych sztukach, ale zawsze jako środki pomocnicze służące określonemu celowi. Tu zaś starałem się dać im autonomię, uczynić celem samym w sobie i sprawdzić, na ile są w stanie same tworzyć znaczenia. Oczywiście temat rozpadu ludzkiej tożsamości i egzystencjalnej schizofrenii pojawia się znowu – ale tylko w taki sposób, w jaki potrafią go wnosić te autonomiczne chwyty: na przykład w formie nieumotywowanych przemian jednej postaci w drugą (V. Havel, 1984, ss. 290–291).

Plan dramatu wygląda tak:

1. Taras hotelu, stoliki, ławeczka. Na tarasie i wokół niego usadowionych jest kilka osób, które prowadzą niespieszną konwersację. Przez cały czas z boku siedzi Kotrba, wszystko obserwuje, ale nie odzywa się ani razu.

Goście hotelowi chcą zorganizować imieniny dyrektora, żeby go sobie pozyskać. Hrabia Siergiej Iljicz Orłow błaga Lizę, żeby przypomniała sobie ich spotkanie w Paryżu, ona zaś twierdzi, że nigdy tam nie była. Pecharová przynosi opalającemu się mężowi wełnianą kamizelkę, bo słońce jest zdradliwe. Pyta, czy mąż z „nią" rozmawiał. Tak, przez chwilę, w szklarni. Orłow zapewnia, że wkrótce stąd wyjedzie, bo nigdy nie może usiedzieć dłużej w jednym miejscu. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Dlask przynosi wino, proponuje kieliszek Kubíkowi, piją razem, po chwili wyciąga karty, ale Kubík nie chce grać. Dlask pyta Kubíka, jak się czuje, bo wczoraj nie przyszedł na imieniny dyrektora. Z hotelu wychodzi kelnerka Milena i roznosi sok. Gdy podchodzi do Pechara, on obrażony każe jej się wynosić. Ona jest zdumiona – to już nie wolno jej rozmawiać z innymi mężczyznami? On jest wściekły. Wie wszystko. Siedziała „z nim" wczoraj ponad godzinę w szklarni. Pechar wie, co „on" jej naobiecywał: że ją stąd zabierze, pośle do szkoły hotelarskiej, rozwiedzie się dla niej i założą pensjonat. To ohydne kłamstwa, każdy wie, że „on" bez swojej żoneczki kroku nie zrobi, na to spotkanie też na pewno musiał dostać od niej pozwolenie. Pewnie to ona wymyśliła mu, co ma zrobić, żeby dostał czego chce i się nie zaangażował. Jeżeli Milena jeszcze raz się „z nim" spotka, to z nimi koniec. Milena zauważa, że tamten mężczyzna i tak zachowuje się szlachetniej niż Pechar – choć wie o ich związku, to nie powiedział o Pecharze ani jednego złego słowa. Pechar twierdzi, że to dlatego, że dzięki temu będzie mu łatwiej ją rzucić, ale on nie jest koszem na śmieci i niech ona wybierze między nimi. Rachel, Orłow i Titz prowadzą konwersację o zbawiennym wpływie obcowania z przyrodą. Następnie Rachel posyła długie spojrzenie Titzowi i razem odchodzą do hotelu.

2. Dlask wyciąga karty, ale Orłow nie chce grać. Biegnie za Lizą i błaga, żeby przypomniała sobie ich spotkanie w Paryżu, lecz ona sobie nie przypomina. Pechar wyrzuca Kubíkowi jego nieobecność na wczorajszych imieninach dyrektora. Pecharová przynosi mężowi herbatę i kamizelkę i tłumaczy, że ta scena z Mileną była niepotrzebna, bo ona nic nie czuje do tego człowieka. Orłow zapewnia, że wkrótce stąd wyjedzie, bo nigdy nie może usiedzieć dłużej w jednym miejscu. Milena roznosi sok. Pechar przyciąga ją na swój koc i pyta, czy ona z nim wyjedzie. Ona pyta, co z jego żoną. On uspokaja ją, że to jego kłopot. Słyszał, że „on" znów zrobił jej scenę zazdrości. Tak. Wiedział o wszystkim, nawet o tym, co Pechar jej obiecywał w szklarni, o szkole hotelarskiej i pensjonacie. I mówił, że Pechar kłamie i nigdy nie odejdzie od żony. Milena znika w hotelu. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Titz upomina Kubíka, że za mało pisze. Ma nadzieję, że Kubík przyjdzie chociaż na jutrzejsze imieniny dyrektora. Dlask próbuje zaprzyjaźnić się z Orłowem. Rachel robi na drutach. Następnie posyła długie spojrzenie Dlaskowi i razem odchodzą do hotelu.

3. Dlask próbuje zaprzyjaźnić się z Kubíkiem. Pechar goli się maszynką elektryczną ciągnąc kabel aż z hotelu. Pecharová przybiega do niego z termo-

metrem i robi mu wyrzuty, że za mało stara się o Milenę. Powinien być bardziej zazdrosny. Titz robi Orłowowi wykład, jak powinien żyć. Milena roznosi sok. Pechar tłumaczy, że powinna zrozumieć tamtego mężczyznę, on ją kocha. Milena jest urażona, że jego zazdrość była udawana. Odbiega do hotelu. Orłow błaga Lizę, żeby przypomniała sobie ich spotkanie w Paryżu, ona twierdzi, że nigdy tam nie była. Dlask chce zabrać Kubíka ze sobą na poświęcenie karczmy. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Nadchodzi Dyrektor Hotelu. Wyjmuje zmiętą karteczkę i odczytuje parę wyświechtanych sentencji, jak na przykład ta, że: „Regulamin hotelu obowiązuje wszystkich”. Dostaje za to wymuszone brawa, ściska wszystkim dłonie. Następnie posyła długie spojrzenie Rachel i razem odchodzą do hotelu. Wszyscy przygotowują się na jutrzejsze imieniny dyrektora.

4. Dlask próbuje zaprzyjaźnić się z Orłowem. Przechodzi Liza, zatrzymuje się zdziwiona, pyta, czy Orłow nie chciał jej o coś zapytać. Orłow zaprzecza. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Liza wraca po chwili i pyta, czy pytanie, które miał jej zadać, przypadkiem nie miało dotyczyć Paryża. Orłow twierdzi, że nigdy nie był w Paryżu. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Orłow próbuje zaprzyjaźnić się z Dlaskiem. Kubík dopytuje Titza, dlaczego nie był na poświęceniu karczmy, nie podoba mu się jego postawa, ma nadzieję, że Titz przyjdzie chociaż na jutrzejsze imieniny dyrektora. Liza próbuje przypomnieć Orłowowi okoliczności ich spotkania w Paryżu, on sobie nic nie przypomina, za to przypomina to sobie Dlask. Opowiada jej o ich wspólnej młodości w Paryżu, Liza stwierdza, że nigdy tam nie była. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Milena roznosi sok. Pechar każe jej odejść, twierdzi, że zachowuje się jak dziwka, on ją stąd wyciągnie, załatwi szkołę hotelarską, a ona będzie się barłożyła z tamtym. Ma wybrać, którego z nich chce. Orłow proponuje karty Titzowi, ten odmawia. Kubík bawi się piłką, proponuje grę Dlaskowi, ten odmawia. Orłow pyta Titza, dlaczego nie przyszedł wczoraj na imieniny dyrektora, podobno źle się czuł? Orłow namawia Titza na wyjazd na poświęcenie karczmy. Dlask zapewnia, że wkrótce stąd wyjedzie, bo nigdy nie może usiedzieć dłużej w jednym miejscu. Pecharová ubiera męża w wełnianą kamizelkę i robi mu wyrzuty, że źle stara się o Milenę. Powinien jej coś naobiecywać, np., że wyśle ją do szkoły hotelarskiej, że założą wspólny pensjonat. Pechar zastanawia się, co zrobić z tym jej gachem. Żona uspokaja go, że to świetnie, bo zawsze będzie miał pretekst, żeby ją rzucić. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Nadchodzi Zastępca dyrektora hotelu. Wyjmuje zmiętą karteczkę i odczytuje parę wyświechtanych sentencji. Dostaje za to wymuszone brawa.

5. Wszyscy próbują namówić Kubíka, żeby przyszedł na imieniny dyrektora. Pecharová przynosi mężowi aspirynę. Wchodzi Dlask z winem, przysiada się do Kubíka. Orłow zaklina Lizę, żeby sobie przypomniała spotkanie w Paryżu. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki.

Pecharowa przynosi mężowi aspirynę. Wchodzi Dlask z winem, przysiada się do Kubíka. Przechodzi Liza. Orłow zaklina ją, żeby sobie przypomniała spotkanie w Paryżu. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Wchodzi Pecharová ze szklanką wody, daje aspirynę Pecharowi. Wchodzi Orłow z winem, przysiada się do Titza. Przechodzi Liza. Titz zaklina ją, żeby sobie przypomniała spotkanie w Paryżu. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki. Milena przynosi Pecharowi aspirynę. Wchodzi Titz z winem, przysiada się do Orłowa. Przechodzi Liza. Pechar zaklina ją, żeby sobie przypomniała spotkanie w Paryżu. Odbiega za nią do hotelu.

Z hotelu wychodzi Pecharová z sokiem, rozdaje wszystkim, siada na kocu Pechara, rozbiera się i smaruje kremem jak on wcześniej. Wchodzi Pechar ze szklanką wody. Przynosi jej aspirynę. Wchodzi Liza z piłką. Wybiega za nią Kubík. Wchodzi Pechar z winem, przysiada się do Rachel. Wchodzi Liza z piłką. Wybiega za nią Dlask. Wchodzi Kubík z butelką wina, dosiada się na koc do Pecharowej i mówi, że przyniósł jej aspirynę. Wchodzi Milena z piłką. Wybiega za nią Orłow. Wchodzi Liza z winem, przysiada się do Titza. W oddali gwiżdże pociąg, wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki…

Po dłuższej chwili wymieniania się kwestiami i zadaniami, wszyscy naraz powtarzają ostatnio wypowiedziane zdanie. Pauza. Mówią jednocześnie. Pauza. Mówią jednocześnie. Wszyscy wstają, wymieniają się miejscami, mówią przypadkowe kwestie, bełkot narasta. Milena krzyczy, że wszyscy są tacy sami, Liza, że mogliby się zaprzyjaźnić. W ogólny harmider, najpierw po cichu, potem coraz głośniej, wplata się walc z filmu *Doktor Żywago*. Stopniowo wszystkie postacie zaczynają poruszać się w jego rytmie, cały czas wygłaszając przypadkowe kwestie różnych postaci. Pecharowa krzyczy, że wszyscy są tacy sami, Pechar, że mogliby się zaprzyjaźnić. Muzyka jest coraz głośniejsza, w końcu zagłusza harmider mówiących postaci. Pary zmieniają się w tańcu. Taniec jest coraz szybszy, gdy osiąga szczyt, muzyka powoli cichnie, taniec się uspokaja, postaci stopniowo przestają tańczyć i wracają na swoje miejsca. Muzyka całkiem cichnie. Ruch zamiera. Postaci bez ruchu, w ciszy przyglądają się widzom. Trwa to bardzo długo. Stopniowo gaśnie światło. Kurtyna opada. W oddali gwiżdże pociąg.

Rozpad tożsamości

Václav Havel próbował w tym dramacie zapisać w sposób prawie dokumentalny rozpad ludzkiej tożsamości i wraz z nią całego świata. Próbował postawić pytanie, na ile jesteśmy tożsami sami ze sobą, czyli jak bardzo istniejemy jako ludzie. W *Hotelu w górach* postaci niekiedy wymieniają się tożsamością, rozdwajają się, zapętlają same ze sobą, podobnie jak czas, który płynie raz w przód, raz w tył, niekiedy także po pętli. Oraz zakrzywiona przestrzeń: postaci

wracają z innej strony niż ta, w którą odeszły. Jest tam też bohater, którego obecności nikt nie zauważa, dlatego nie mamy pewności (ani my, ani on sam), czy w ogóle istnieje.

Wszyscy wiedzą tu o innych tak intymne rzeczy, jakby nic innego nie robili, tylko całymi nocami podglądali ich przez dziurkę od klucza albo wręcz zaglądali przez ramię, czy wprost do ich głów.

Postaci co chwilę podają inne wersje swojego życiorysu, a może po prostu to życiorysy zmieniają sobie ludzi.

Orłow wciąż na nowo błaga Lizę, aby przyznała, że kobietą, w której kiedyś kochał się w Paryżu, była ona. Potrzebne jest mu to, żeby wiedział, że żył, że żyje i że on to on. Bez jej potwierdzenia nie ma własnej tożsamości, nie wie, kim jest. Ona wciąż od nowa odmawia, bo nie może ratować jego tożsamości kosztem własnej. Ale nawet ta niepewna tożsamość wkrótce znika. Orłow już nie przypomina sobie, żeby kiedyś był w Paryżu – może to był fragment życiorysu kogoś innego?

Im dalej płynie czas, tym trudniej postaciom sztuki pozbierać fragmenty swojej rozsypanej tożsamości, tym bardziej, że nikt już nie wie, która była czyja, żadna nie była przypisana do człowieka na stałe. Dlatego wymieniają je sobie, jakby przymierzali i wypróbowywali.

Żyją w świecie, który nie ma przeszłości ani przyszłości, stałych praw i punktów odniesienia, w świecie, który się nieustannie zmienia i w którym niczego nie można być pewnym.

Sen o dziwności (nie)istnienia

Najciekawszą inscenizacją *Hotelu w górach* było przedstawienie Teatru TVP (*Górski hotel*) w reżyserii Urszuli Urbaniak[1], które miało premierę 26 sierpnia 1996 roku (scenografia: Ewa i Andrzej Przybyłowie, muzyka: Marcin Krzyżanowski).

Było to przedstawienie o swoistym, niezwykle precyzyjnym rytmie i onirycznym nastroju. Wszystko było tam trochę nierealne, ale jednocześnie miało swoją logikę i porządek. Akcja płynęła niespiesznie, a rzeczywistość wydawała się tak wytarta, jakby przeświecał przez nią jakiś inny wymiar. Przedstawienie wyglądało tak, jakby powstało na bezpośrednie zamówienie autora:

> Jako tekst ten dramat nie ma sensu, tylko w teatrze – prawdopodobnie – mógłby go mieć. […] Myślę, że powinni to grać najlepsi aktorzy i że właśnie „pustka" i „abstrakcyjność" tej sztuki, to znaczy nieobecność jakiejkolwiek psychologii itd. mogłaby otwierać przestrzeń temu, żeby w pełni objawiło się żywe, fizyczne, biologiczne

---

[1] Niestety, nie udało mi się zdobyć rejestracji przedstawienia, odtwarzam je z pamięci, tak jak je widziałam w roku 1996.

> człowieczeństwo (osobowości aktorskiej). I że drastyczny efekt powinien płynąć z kontrastu między błędnym kołem wzajemnych przemian ról i sytuacji scenicznych i wymianą banalnych stwierdzeń z jednej strony, a żywych ludzi – żywego człowieczeństwa – z drugiej strony (V. Havel, 2012, s. 533).

Reżyserka obsadziła najlepszych ówczesnych polskich aktorów. Pechara grał Marian Kociniak – amant w starszym wieku, a jego nadopiekuńczą pulchną żonę – Marta Lipińska, rosyjskiego hrabiego – nobliwy Jerzy Kamas, intrygującego Titza – Krzysztof Majchrzak, Dlaska – Marian Opania, Kubíka – Marek Bargiełowski, wiecznie robiącą coś na drutach Rachel – Jadwiga Jankowska-Cieślak, uwodzoną kelnerkę Milenę – młodziutka Edyta Jungowska, Lizę z naręczem kwiatów, jakby wyjętą z kart starych rosyjskich powieści – Dominika Ostałowska (również tuż po szkole teatralnej).

Nastrój i sens wypływający z inscenizacji też niewątpliwie zadowoliłyby autora:

> Ten hotel, to właściwie ludzki świat: wszyscy znaleźliśmy się w nim, choć nie mamy pojęcia dlaczego, nikt nie może zamienić go sobie na inny, ale w jego pomieszczeniach mamy relatywną wolność (a jeśli jest ona ograniczona, to tylko do tego stopnia, do jakiego ją sobie jako mieszkańcy tego „hotelu" nawzajem sami ograniczamy) i wszyscy go prędzej czy później opuścimy. A przy tym większość z nas nie znajduje w tym „hotelu", ani poza nim, żadnego punktu odniesienia, który byłby dla nich jednoznacznie, stale i bez wątpliwości oparciem, który dawałby w ich oczach wszystkiemu – a przede wszystkim ich pobytowi w tym „hotelu" – jakiś nadrzędny sens (V. Havel, 2012, s. 536).

ROZDZIAŁ XI

FERDYNAND WANIEK JAKO LUSTRO

To są paradoksy!

Václav Havel, *Audiencja*

Mercedes

Václav Havel podczas tzw. normalizacji jako „wróg państwowy" nie miał prawa znaleźć w swoim kraju zatrudnienia. Od chwili, kiedy w roku 1968 zwolnił się z Teatru Na Zábradlí, nigdzie nie pracował, podobnie jak jego żona Olga. Jednak nie przymierał głodem, jak wymarzyliby sobie rządzący krajem. Już od połowy lat sześćdziesiątych jego sztuki były grane za granicą, a honoraria płacono mu w dewizach, dzięki czemu mógł swobodnie kupować w Tuzexie (odpowiedniku naszego Pewexu), za to niekiedy brakowało mu koron na chleb. Dzięki temu mógł też sobie kupić samochód. Nie jak wszyscy škodę na talony, ale niedostępnego dla innych mercedesa, bo akurat taki był w ofercie Tuzexu. Rządzący Czechosłowacją, ku swej irytacji, nie mieli na to żadnego wpływu. Mogli zabronić zatrudniania i publikowania Havla w kraju, ale nie mogli zabronić grania jego sztuk za granicą.

Jak już pisałam, Václav Havel na początku lat siedemdziesiątych spędzał większość czasu na Hrádečku, w swoim domu letniskowym pod Karkonoszami, niedaleko Trutnova. Pisał nadal dramaty i eseje, ale ze świadomością, że nie mają szans na wydanie i inscenizację w Czechosłowacji. Zdawał też sobie sprawę z tego, że w porównaniu z innymi dysydentami, pozbawionymi środków do życia, jest w o wiele lepszej sytuacji materialnej. Poza tym w socjalistycznej Czechosłowacji obowiązywał przymus pracy i ktoś, kto nie miał w dowodzie pieczątki z miejscem zatrudnienia, mógł być w każdej chwili aresztowany i uwięziony za pasożytnictwo społeczne (V. Havel, 1990e, ss. 163–169). Przymusowa bezczynność, zwiększone prawdopodobieństwo aresztowania, wrażenie odsunięcia od świata zewnętrznego, może też trochę wstyd przed kolegami spychanymi przez reżim do pracy w charakterze palaczy czy nocnych stróżów, ale przede wszystkim poczucie, że staje się przed-

miotem historii nieposiadającym wpływu na własny los – skłoniły Havla w roku 1974 do podjęcia pracy w browarze w Trutnovie na najniższym robotniczym stanowisku (V. Havel, 1990a, s. 107; Žantovský, 2014, ss. 148–150). Przez dziewięć miesięcy zajmował się tam głównie podtaczaniem beczek. Paradoks tej sytuacji potęgował fakt, że te dziesięć kilometrów z domu do pracy pokonywał samochodem. Mercedesem. Nikt w Trutnovie takiego samochodu nie posiadał, nawet pierwszy sekretarz partii, nie mówiąc już o kierowniku browaru. Dlatego po pierwszych dniach zakazano mu parkowania przez browarem, argumentując, że drażni w ten sposób klasę robotniczą.

W rzeczywistości mercedes bardziej przeszkadzał decydentom, wzbudzając w nich uczucie zawiści i irytacji, bo koledzy Havla z browaru, normalni robotnicy, bynajmniej podrażnieni tym widokiem nie byli. Raczej wyraźnie zainteresowani. I kiedy tylko była ku temu okazja, Havel pozwalał im zaglądać pod maskę samochodu, grzebać się w jego mechanizmie i w razie potrzeby naprawiać.

Oczywiście tajna policja, mająca za zadanie przede wszystkim prześladowanie przeciwników politycznych systemu, nie mogła zignorować faktu zatrudnienia zakazanego pisarza. Nakazała kierownikowi browaru zwolnienie go z pracy. Kierownik odpowiedział, że zrobi to bardzo chętnie, jeśli tylko tajniacy zapewnią mu kogoś na jego miejsce, a najlepiej kilka osób, bo ma sporo wakatów, a znalezienie robotnika do takich najprostszych, niewdzięcznych i nisko płatnych prac graniczy z cudem. Tajniacy nie mogli już nic więcej zrobić. Za to znalazł się wśród pracowników browaru jeden nadgorliwy, który na wieść, że w jego zakładzie pracy zatrudniony został wróg ludu, postanowił przypodobać się władzy. Dlatego skonstruował urządzenie podsłuchowe własnego pomysłu i próbował nagrywać rozmowy Havla z innymi pracownikami. Skończyło się to wielkim wstydem: policja i kierownictwo browaru zdecydowanie zaprzeczyli jakimkolwiek związkom z tym urządzeniem i samym pomysłem podsłuchiwania, a nadgorliwy pracownik został w niesławie zwolniony.

Zdarzyło się też któregoś razu, że do browaru przysłano z zagranicy jakieś skomplikowane urządzenie, którego nikt nie potrafił uruchomić, ponieważ instrukcja obsługi była w obcych językach. Wtedy prosty robotnik Havel przestudiował instrukcję i urządzenie uruchomił. Później browar dostał nawet pisemną pochwałę z centrali, że zatrudnia tak mądrych robotników, którzy przynoszą chwałę klasie robotniczej. Na szczęście nikt się nie dopatrzył, kim jest ów mądry podtaczacz beczek[1].

---

[1] Opowieści o pracy w trutnovskim browarze i mercedesie pochodzą z filmu dokumentalnego *Občan Havel* (Koutecký & Janek, 2007).

Ferdynand Waniek

Rok później, latem 1975 roku, kiedy na Hrádečku, w letnim domu Havla, miało odbyć się coroczne spotkanie zakazanych pisarzy, na którym prezentowali swoje nowe utwory, Václav Havel nie miał nic przygotowane. Dlatego szybko napisał jednoaktowy żart sceniczny inspirowany swoją pracą w Trutnovie. Wymyślił, że bohaterem będzie pisarz, któremu udało się znaleźć pracę w browarze. Nazwał go Waniek. Ferdynand Waniek. Jest to wyjątkowo grzeczny i uprzejmy człowiek, pisarz, który nie ma prawa publikować i jest zadowolony, że chociaż pozwolili mu podtaczać beczki.

Zaprezentowana w stodole Havla jednoaktówka pod nieco ironicznym tytułem *Audiencja*, miała tak wielkie powodzenie wśród przyjaciół, że nie tylko została nagrana na taśmy (rolę kierownika grał wspomniany już Pavel Landovský, Wańka sam Havel) i skopiowana na kasety, ale sama ta postać miała kolejne odsłony. W tym samym roku Havel dopisał drugą jednoaktówkę, *Wernisaż*, w której bohater o tych samych cechach charakteru, choć innym imieniu (tym razem Fryderyk) odwiedza żyjących modnie znajomych. O tym, że jest to ta sama postać świadczyć może wzmianka, że pracuje w browarze. Trzy lata później Václav Havel dopisał jeszcze trzecią jednoaktówkę *Protest*, w której Waniek odwiedza reżimowego pisarza.

Postać Wańka okazała się tak nośna, że „pożyczali” ją sobie również inni pisarze, bliscy przyjaciele Václava Havla. W ich rękach Waniek jest już kimś trochę innym, ma być czymś w rodzaju alter ego samego Havla i opowiadać na przykład o jego dalszych losach w więzieniu. W Czechach nawet ukuto określenie dla tego typu utworów: „wańkowki”.

Oprócz trzech wańkowek Havla mamy jeszcze trzy Pavla Kohouta (zresztą wspominanego w jednoaktówkach Havla): *Atest* (*Atest* – przekład polski Andrzeja Jagodzińskiego) z 1978 roku, *Marast* (*Degrengolada* – przekład polski Andrzeja Jagodzińskiego) z 1981 roku, *Safari* (*Safari* – przekład polski Małgorzaty Łukasiewicz) z 1985 roku; dwie Pavla Landovskiego: *Sanitární noc* (*Remanent* – przekład polski Doroty Dobrew) z 1976 roku i *Arest* (*Areszt* – przekład polski Tomasza Grabińskiego) z 1983 roku; jedną Jiřígo Dienstbiera: *Příjem* (*Przyjęcie* – przekład polski Krystyny Krauze) z 1984 roku. Oprócz pełnospektaklowego dramatu Landovskiego *Remanent* pozostałe wańkowki są jednoaktówkami (V. Havel i in., 2006; V. Havel i in., 2008).

Istnieje też jedna zagraniczna wańkowka. Napisana po angielsku. Tom Stoppard w 2006 roku napisał *Rock´n´Roll*.

Właściwie za havlowskie wańkowki można by uznać też krótkie i mało znane jego dramaty: *Anioła stróża* z 1964 i (w drugiej wersji) 1968 roku oraz mini-jednoaktówkę *Jego wina* z 1983 roku, której akcja rozgrywa się w więzieniu.

W obu główni bohaterowie są niezwykle uprzejmi i biernie poddają się skierowanej na nich przemocy[2].

Waniek w *Ateście* chce zarejestrować nową rasę psa „cykor czeski", która wyróżnia się tym, że nigdy nie gryzie i zamiast szczekać trzęsie się ze strachu. W *Degrengoladzie* jest przesłuchiwany po podpisaniu Karty 77, a przesłuchujący próbują go przekonać, żeby podpisał oświadczenie, że jego podpis pod tym dokumentem znalazł się tam bez jego wiedzy. W *Safari* występuje w austriackiej telewizji, gdzie inni goście programu nie interesują się nim i zajmują się przede wszystkim autopromocją. W *Remanencie* przychodzi zbierać podpisy pod kolejnym protestem. W *Areszcie* poznajemy jego pierwszy dzień w więzieniu. W *Przyjęciu* spotyka się w więziennej celi z kierownikiem z *Audiencji*.

Ferdynand (tu występuje tylko pod imieniem) w sztuce Stopparda sympatyzuje z Ivanem Martinem Jirousem z undergroundowej kapeli The Plastic People of the Universe i zbiera podpisy pod Kartą 77. (Jest to nawiązanie do założenia VONS-u przez Havla jako reakcji na prześladowania członków tego zespołu).

Audiencja

Akcja tej jednoaktówki rozgrywa się w kantorku kierownika browaru. W pierwszej scenie puka do drzwi wezwany na rozmowę pracownik. Choć przychodzi w waciaku i gumiakach, szybko orientujemy się, że nie jest to zwykły robotnik. Po pierwsze pije piwo powoli i z widocznym przymusem, po drugie kierownik jest w jego towarzystwie wyraźnie skrępowany. Próbuje to pokryć zachęcaniem do picia piwa (które sam pochłania w wielkich ilościach), gadatliwością i narzucaniem tonu poufałości. Jego skrępowanie potęguje fakt, że Waniek słucha bardzo uważnie jego zdawkowo rzucanych stwierdzeń i zapytań i nawet na pozornie bez znaczenia: „A co tam poza tym?", odpowiada: „Poza – czym?" (V. Havel, 1992a, s. 210). Po kilku kwestiach dowiadujemy się, że Waniek jest pisarzem, który naraził się władzy i powinien być wdzięczny kierownikowi, że zgodził się go zatrudnić, bo nigdzie indziej nie miałby szans na znalezienie pracy.

Kierownik długo nie przechodzi do zasadniczego tematu, sprawy, dla której wezwał do siebie Wańka. Długo kluczy, zadając co jakiś czas te same pytania: a to, czy Waniek był już na drugim śniadaniu, a to, czy zna jego starą, a to, czy ma dzieci. Od czasu do czasu rzuca też dziarskie pocieszenia w rodzaju: „Nie bądź pan smutny", albo ogólne stwierdzenia w formie przestrogi, jak to, że: „Ludzie są wielkie świnie! Wielkie!" (V. Havel, 1992a, s. 225). Rozmowa wydaje się tak dalece do niczego nie prowadzić, że Waniek próbuje kilka razy

[2] Obydwa dramaty analizuję w rozdziale XXIII.

wymknąć się z powrotem do pracy, ale szef zawraca go: „No przecie się tam nie posrają bez ciebie" (V. Havel, 1992a, s. 226).

Kierownik próbuje przygotować sobie grunt do sprawy, jaką ma do załatwienia. Po wyznaniu, że ktoś inny na jego miejscu by takiego pracownika nie trzymał, wyciąga z Wańka potwierdzenie, że ludzie muszą sobie pomagać, bo to tak już jest, że raz ja pomogę tobie, a potem znowu pomożesz ty mnie. „Najważniejsze to abyśmy wszyscy, jak to się mówi, ciągnęli w tę samą stronę" (V. Havel, 1992a, s. 214). Bo „najważniejsze w życiu jest trzymać z kumplami" (V. Havel, 1992a, s. 214). Waniek kiwa potakująco na wszystkie te ogólne stwierdzenia.

Po dobrych kilku butelkach piwa i długim kluczeniu kierownik proponuje nagle Wańkowi ciepłą posadkę – pracę magazyniera. Zachwala, że Waniek miałby tam spokój i ciepło i mógłby se wymyślać te tam numery do tych swoich sztuk i nawet się czasem zdrzemnąć. Waniek mu w pierwszej chwili wierzy, cieszy się, bo taka praca odpowiadałaby mu o wiele bardziej. Próbuje zachwalać swoje umiejętności i wykształcenie, zapomina, że żyje w państwie, gdzie o stanowisku nie decydują kompetencje. „Przecież nie będziesz pan do końca życia turlał beczek z Cyganami!" (V. Havel, 1992a, s. 219) – zachęca go szef. Obaj zadowoleni z postępu rozmów wypijają za porozumienie.

W końcu kierownik wyznaje, że nachodzą go „oni". I przypomina, że gdyby nie on – tak uczciwy i w porządku człowiek – to taki Waniek by tu z całą pewnością nie pracował. Po jeszcze kilku unikach, wreszcie dowiadujemy się, po co kierownik wezwał swojego pracownika. Okazuje się, że chodzi tylko o drobną, przyjacielską przysługę, bo kumpel (swój chłopak), jeden z tych, co to przychodzą pytać się o Wańka, już nie wie, co ma o nim w raportach pisać, a Waniek przecież jest pisarzem, to mógłby je sam przygotowywać. Waniek odmawia. Donoszenie na samego siebie uważa za łamanie zasad moralnych.

I tu już cierpliwość kierownika się kończy, bo normalny człowiek musi robić szwindle, kraść, oszukiwać i donosić, żeby utrzymać się na swoim stanowisku i jakoś na życie zarobić, a taki literat ma sobie swoje zasady i nie raczy brać w tym udziału. Wybiera sobie wygodne życie, zagraniczną sławę dysydenta i pięknie mu się to opłaca, a o zwykłym kierowniku browaru to żadna zagraniczna gazeta nie pisze i nikt nie chce podziwiać jego ciężkiego życia.

Kierownik wzdycha od czasu do czasu, że on też mógł zrobić prawdziwą, wielką karierę – mógł być kierownikiem browaru w samych Pardubicach! Tylko ta świnia, co tu pracuje, ten Mlynárik, na niego doniósł, że kierownik na lewo sprzedaje piwo. „Ludzie są świnie! Wielkie świnie!".

Właściwie największym problemem kierownika jest brak wystarczająco sensacyjnych i antypaństwowych działań Wańka. To, o czym doniesie mu sieć donosicieli, to „parę pierdół", „to ich nie interesuje". Chciałby zadowolić kumpla, a raczej jego przełożonych, żeby mu może jakiś awans dali. Do tego potrzebowaliby sensacyjnych raportów o wrogu państwa Wańku. A kto je ma wymyślać, jak nie pisarz? Przecież pisać umie! I „kto inny ma wiedzieć, co oni

o tobie chcą wiedzieć!". A do tego przecież „miałbyś wpływ na to, co oni o tobie będą wiedzieli! Przecież to też nie do pogardzenia!" (V. Havel, 1992a, s. 227). Z punktu widzenia kierownika sprawa wydaje się jasna i prosta, tylko ten zarozumiały i gardzący prostym człowiekiem Waniek nie chce współpracować.

Bohdalová

Kierownik browaru podczas całej tej rozmowy wytrwale pije piwo. Skutki uboczne są oczywiste: co chwilę musi opuszczać rozmówcę i udawać się do niedalekiego WC. Za każdym razem, kiedy stamtąd wraca, pyta Wańka o Bohdalovą. Najpierw, czy ją zna i czy na pewno osobiście i że skoro tak, to mógłby ją tu do browaru zaprosić na piwo i mógłby być ubaw. Następnie zastanawia się, ile ona może mieć lat i że na tyle to nie wygląda. Później dopytuje Wańka, czy z nią nie kręcił, a kiedy pisarz zaprzecza, kierownik kwituje to stwierdzeniem: „To dla mnie jesteś pierdoła!" (V. Havel, 1992a, s. 221).

Po następującym na końcu dramatu wybuchu, podczas którego kierownik oskarża Wańka o pychę i pasożytowanie na ideałach, pada zdruzgotany na krzesło i żałośnie łka na piersi swojego pracownika. Prosi go tylko o to, żeby mu przyprowadził Bohdalovą. Chlipie, jakby jedynym marzeniem jego życia było zobaczyć uwielbianą aktorkę i potem mógłby już umrzeć:

> Zrobisz to dla mnie? Prawda, że zrobisz? Na jeden jedyny wieczór… Potem już mi będzie dobrze… Potem już wszystko będzie inaczej… Potem będę już wiedział, że nie żyłem niepotrzebnie. Że to moje zasrane życie nie było tak całkiem zasrane... Przyprowadzisz ją? (V. Havel, 1992a, s. 229).

Jiřina Bohdalová (rocznik 1931) to niezwykle popularna czeska aktorka, o której bez wielkiej przesady można powiedzieć, że grała od zawsze i we wszystkim. Ma w swoim dorobku setki różnorodnych ról w teatrach, filmach kinowych i telewizyjnych, serialach, programach rozrywkowych, bajkach, dobranockach. Pierwsze role grała jeszcze przed wojną jako sześcioletnia dziewczynka, później została wszechstronną i najczęściej obsadzaną aktorką w Czechosłowacji i Czechach. Za czasów tzw. normalizacji stała się też ikoną telewizyjnej rozrywki. Występowała we wszystkich sylwestrowych programach rozrywkowych w telewizji. Ogromną popularność miało *Televariété*, którego była gwiazdą. Pewnie dlatego kierownik z *Audiencji*, podobnie jak miliony czechosłowackich telewidzów, tak ją ubóstwia. [Zresztą kierownik pyta też Wańka o międzynarodowego czechosłowackiego idola – Karela Gotta, po czym stwierdza: „Ten to ma teraz całkiem nieźle, co?" (V. Havel, 1992a, s. 214)].

Kiedy tekst *Audiencji* stał się na tyle znany, że dotarł również do tajnej policji, ta na fali kampanii związanej z Antykartą, postanowiła to wykorzy-

stać. Odwiedzili Bohdalovą, pytali, czy wie o tym, że niejaki Havel umieścił jej nazwisko w swojej sztuce. Ona oczywiście zaprzeczyła, co ich ucieszyło i polecili jej, że w takim razie oświadczy przed kamerami, że Havel użył jej nazwiska bez jej wiedzy i z całą stanowczością go potępi. Jiřina Bohdalová odwiedziła wtedy od razu znajomą lekarkę, a ta pod pozorem jakiegoś pilnego zbiegu, rozcięła jej wargę gwarantując, że niebawem aktorka będzie miała tak spuchniętą twarz, że nie będzie się mogła nikomu pokazać. Towarzyszy z telewizji jej wygląd nie zraził i nadal chcieli sfilmować jej oświadczenie, wtedy Bohdalová uświadomiła im, że wyglądałoby to tak, jakby ją zmusili do tego ciężkim pobiciem. Wtedy zrezygnowali[3].

„Tu pijemy piwo wszyscy. To już jest taka tradycja”

Bardzo ciekawą inscenizacją *Audiencji*, najlepiej też znaną w Czechach, jest przedstawienie Jiřígo Menzla przygotowane w celu rejestracji telewizyjnej, która została sporządzona 10 stycznia 1990 roku[4]. Inscenizację przygotowały połączone wtedy teatry Činoherní klub i Divadlo na Vinohradech. Kierownika browaru grał Pavel Landovský, Wańka – Josef Abrhám. Autorką scenografii i kostiumów była Jana Zbořilová.

W pierwszej scenie Waniek pukał do drzwi z rozbitą szybą posklejaną taśmą, kierownik chrapał w zapyziałym socjalistycznym „pokoju kierownika”, kiedy budził się, najpierw wyjmował grzebień i czesał się, dopiero wtedy zapraszał interesanta do środka. Od razu proponował piwo i wypijał półlitrowy kufel duszkiem. Waniek upijał mały łyczek. Kierownik od razu dolewał. Kierownik Landovskiego od początku był zamroczony alkoholem, ale mimo to nieustannie lał w siebie kolejne kufle piwa i dolewał Wańkowi, poganiając, żeby pił szybciej. Przerzucał butelki piwa z ręki do ręki z naturalną zręcznością. Po czym nonszlancko je wrzucał do skrzynki. Co chwilę musiał przepraszać i biec do toalety. Wtedy wyraźnie słychać było stamtąd odgłosy, a podczas czynności, przekrzykując dwie ścianki z dykty, pytał o Bohdalovą. Podczas jego spacerów do toalety Waniek szybko przelewał piwo ze swojego kufla do kufla kierownika. Ten po powrocie ze zdziwieniem ogniskował wzrok na jego kuflu, po czym otwierał następną butelkę i dolewał mu. Waniek w końcu zaczynał wylewać piwo do wiadra pod stołem.

Menzel zauważył, że kierownikowi przypomina się zawsze ulubiona aktorka, kiedy z powodu wypicia nadmiaru piwa idzie do toalety. Dlatego w korytarzyku, którym przechodzi się z kantorka do łazienki umieścił wielki plakat przedstawiający Jiřinę Bohdalovą (tuż obok plakatu z sierpem i młotem

[3] Jiřina Bohdalová opowiadała o tym w filmie *Občan Havel* (Koutecký & Janek, 2007).

[4] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 251).

i trzeciego, z jakiegoś radzieckiego filmu). Landovský mimo zamroczenia alkoholem pamiętał za każdym razem czule popatrzeć na swoją idolkę. Czasami wręcz ją pozdrawiał, przechodząc. I kłaniał się w drodze powrotnej, jednocześnie dopinając rozporek.

Waniek Josefa Abrháma siedział zażenowany, czekał na okazję, kiedy wreszcie uda mu się stamtąd wyjść. Ze stoickim spokojem znosił wynurzenia pijaka. Przytakiwał lekko znudzony i zniecierpliwiony. Pijany kierownik bredził, powtarzał w kółko te same ogólne stwierdzenia, pozornie bez sensu i celu. Waniek nie miał pojęcia, do czego to zmierza. Nudził się. Kiedy na pytanie, co to on właściwie pisał, Waniek odpowiadał, że sztuki teatralne, kierownik wyraźnie nie miał pojęcia, co to takiego. Podobnie w przypadku pytania, czy Waniek zna się na ewidencji – kiedy odpowiadał, że ma cztery semestry ekonomii, kierownik kompletnie nie widział związku i pytał ponownie: „Ale znasz się na ewidencji?" (V. Havel, 1992a, s. 219).

Pavel Landovský był aktorem obdarzonym wielką *vis comica*. W *Audiencji* był niezwykle zabawny. Kiedy na przykład mówił, że go niesłusznie oskarżono o szwindle, nikt nie miał wątpliwości, że na pewno je robił. Jego kierownik, zanim przeszedł do zasadniczego tematu, musiał się najpierw napić. I jeszcze raz. Wzdychał, jak ma w życiu ciężko i pociągał następny łyk. Wkrótce zaczynał bełkotać coraz bardziej i chwiać się na nogach w drodze do toalety. W pijackim rozżaleniu opowiadał też, jak ciężkie ma życie: do Pardubic nie poszedł na kierownika, kompanię do gry w mariasza mu rozbili – żeby Waniek wiedział, że on też nie ma w życiu łatwo. „Wszystko to o kant dupy potłuc" (V. Havel, 1992a, s. 224) – mówił, jakby odkrywał prawo rządzące światem.

Kierownik Landovskiego mówił ostatni monolog, chlipiąc rozżalony nad samym sobą, co przeradzało się w marzenie o uwielbianej aktorce, którą koniecznie chciał zobaczyć. Po czym otwierał obskurną robotniczą szafkę, gdzie jakaś aktorka porno prężyła opalone ciało z ogromnymi piersiami, a w miejscu twarzy miała naklejoną twarz Jiřiny Bohdalovej – spełnienie marzeń kierownika browaru – taaakie ciało i ukochana aktorka, z którą jest ubaw.

Kiedy rozżalony kierownik zasypiał, Waniek szedł do toalety, po czym wracał i szturchnięciem budził kierownika. Ten szybko przeczesywał włosy i zapraszał Wańka bez świadomości właśnie odbytej rozmowy, proponował piwo, trochę zdziwiony, że ma już tak mało butelek we skrzynce, bo nie pamiętał, kto je wypił. Waniek stał nad nim, wypijał duszkiem cały kufel i stwierdzał dobitnie: „Wszystko o kant dupy potłuc".

Bohdalová w browarze

Kiedy Václav Havel po trzynastu latach prezydentury opuszczał urząd prezydenta państwa, przyjaciele przygotowali wielki koncert w Teatrze Narodowym na jego cześć[5], aby mu podziękować za wszystko, co zrobił dla nich i ich kraju. Każdy z aktorów, muzyków, śpiewaków czy prezenterów przygotował coś od siebie. Jednym z żartów przygotowanych z tej okazji był ciąg dalszy *Audiencji*. Nurtująca pewnie wiele osób odpowiedź na pytanie, co by było, gdyby Jiřina Bohdalová na zaproszenie Ferdynanda Wańka naprawdę odwiedziła kierownika browaru.

Najpierw była *Audiencja* zagrana przez Landovskiego i Abrháma w nieco skróconej wersji, ze wstawkami dźwiękowymi ze sławnego nagrania, w którym w latach siedemdziesiątych wystąpili Havel jako Waniek i Landovský jako kierownik. Za każdym razem, kiedy szef szedł do toalety, z głośników rozbrzmiewała jego rozmowa z Wańkiem granym przez Havla. W końcu kierownik zasypiał na stole, łkając, żeby mu Waniek przyprowadził Bohdalovą, żeby jego życie miało sens.

Wtedy Waniek wstawał, mówił: „Nie bądź pan smutny" i wprowadzał na scenę Bohdalovą. Oboje pukali, żeby się kierownik obudził. Ten nie wierzył własnym oczom. Spoglądał na Wańka i mówił: „Ja się chyba upiłem. Ona mi się śni już nawet w dzień". Wtedy aktorka dobitnie witała go i oznajmiała, że Ferdynand o nim dużo opowiadał. Kierownik przerażony pytał: „Co opowiadał? Co opowiadał?". Idolka zapewniała, że to, że jest „w porządku facet". Ten oddychał z ulgą i podsuwał jej piwo, oczywiście ignorując protesty. Dodawał jeszcze, żeby nie była smutna. Tłumaczył, że jest tu trochę bałagan, bo ktoś kradł piwo, ale poza tym, to są tu sami w porządku faceci. Aktorka potakiwała, że tak tak, wie, słyszała o tym. Kierownik nie wierzył, że ona naprawdę zna Wańka, wszyscy sobie w browarze myśleli, że on się tylko przechwala, że w rzeczywistości to żadnej aktorki nie zna. Bohdalová się śmiała – oj zna, i to kilka!: To przecież jest pisarz. „Był!" – zaznaczał kierownik: „Teraz tu z nami toczy beczki z Cyganami i jest ubaw, po co miałby kiedyś znów być pisarzem, może będzie wolał zostać tu w browarze. Jak będzie chciał, to mógłby awansować nawet na majstra, albo, kto wie, może nawet na prezydenta".

Kierownik cały czas nie mógł uwierzyć, że siedzi obok niego ukochana aktorka. Opowiadał, że kiedy tylko jest w telewizji ona, to on wszystko rzuca i patrzy tylko na nią. Ale ma jeden problem – jego stara jej nienawidzi. Po czym oboje przyglądali się Wańkowi i zastanawiali, czy rzeczywiście nadawałby się na prezydenta. „W sumie, czemu nie?" – uznawała Bohdalová.

---

[5] Pomysł koncertu pochodził od Dagmar Havlovej i ona go również zorganizowała i wyreżyserowała. Istnieje jego rejestracja znajdująca się również w zbiorach wideoteki praskiego Instytutu Teatralnego (zob. Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 3635), korzystałam z zapisu na płycie DVD: *Pocta Václavu Havlovi* (Havlová, 2003).

Waniek przepraszał, ale on już powinien iść podtaczać. Aktorka też wstawała i przepraszała, że ona też musi. Kierownik ją w takim razie bardzo przepraszał, bo mają tu tylko męską… Po czym prawie przemocą wpychał ją do toalety. Bohdalová z offu stwierdzała, że to wcale nie jest zły pomysł, żeby Waniek był prezydentem. Po hałaśliwym (jak zawsze) spuszczeniu wody, podchodziła do Wańka i stwierdzała, że w takim razie mogłaby z nim kręcić. Kierownik protestował – przecież prezydent nie może sobie na Hrad sprowadzać aktorek! Bohdalová przyznawała mu rację – ludzie są niewdzięczni – jeszcze mogłoby się zdarzyć, że by mu nie podziękowali, kiedy odchodziłby z urzędu. Dlatego wygłaszała podziękowanie „drogiemu Ferdynandowi", kierując je do Havla: „Bardzo dziękuję ci za wszystko, co kiedyś dla nas zrobisz".

Wernisaż

W *Wernisażu* Fryderyk (postać o rysach i życiorysie Ferdynanda Wańka) odwiedza „oddanych przyjaciół", Wierę i Michała, którzy zaprosili go, aby obejrzał ich starannie urządzone, stylowe mieszkanie. Chcą mu zaprezentować godny styl życia – pokazać jak pięknie można mieszkać, jak powabną można mieć żonę i jak bardzo inteligentne dziecko. Robią to z troski o niego, bo on zupełnie nie wie, jak żyć – nie ma dzieci, jego żona nic nie potrafi, mieszkanie ma nieurządzone, nie umie zarobić godziwych pieniędzy, jako literat trafił na indeks, zadaje się z przegranymi osobami, denerwuje ludzi, pracując w browarze. Nie rozumieją, po co tak się wywyższa, przecież gdyby się postarał, mógłby dostać lepszą pracę. Wystarczyłaby tylko odrobina wysiłku i samozaparcia, parę kompromisów, może jakiś podpis, a już mógłby żyć tak pięknie, jak oni. Waniek siedzi, słucha i odzywa się półsłówkami, a gdy poczuje się zupełnie osaczony ich dezaprobatą dla własnego stylu życia, nieśmiało spróbuje wyjść. Zaczynają wtedy na niego krzyczeć. Strasznie ich denerwuje jego niewdzięczność, ignorancja, niedelikatność, niewiarygodny egoizm i brak taktu i zrozumienia dla innych.

Opowieść o ludziach, którzy cały swój czas, inteligencję i wszelkie siły poświęcają gromadzeniu rzeczy i urządzeniu mieszkania, i to nie po to, żeby cieszyć się z niego, ale, żeby chwalić się przed innymi, w połowie lat siedemdziesiątych w Europie Środkowej nie była za bardzo zrozumiała. Václav Havel również w tym dramacie przepowiedział przyszłość. Sportretował trochę zachodni konsumpcjonizm, z którym spotkał się podczas podróży zagranicznych w latach sześćdziesiątych, ale przede wszystkim zauważył, że pewien rodzaj socjalistycznego konsumpcjonizmu zaczyna wyrastać również w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej. Dostęp do niego mieli tylko ci, którzy wiernie służyli władzy: przywilej wyjazdów zagranicznych (płyty „ze Szwajcu" tak nonszalancko proponowane przez Wierę) czy zakupu towarów niedostępnych na rynku (sparodiowane przez Havla w niezbędnym Wierze

do życia elektrycznym łuskaczu migdałów), udawanie „życia na poziomie" (wyśmiane poprzez serwowanie nieistniejących snobistycznych groombles z kropelką woodpeaku), a to wszystko poparte oczywiście przez odpowiednie znajomości (i unikanie „nieodpowiednich").

Wiera i Michał są przekonani, że odnaleźli prawdziwy sens życia. Uważają też, że ich sposób życia jest najlepszy i że w związku z tym wszyscy inni powinni żyć tak, jak oni. Kompletnie nie mogą zrozumieć Fryderyka. Po co on pracuje w tym browarze, zdrowie sobie niszczy, co i komu chce w ten sposób udowodnić? Przecież takie gesty już dawno nikogo nie wzruszają. A wystarczyłoby się trochę postarać: odrobina wysiłku i samozaparcia i mógłby już dawno siedzieć w jakiejś redakcji. Michał wykłada mu swój światopogląd:

> Życie jest twarde, a świat podzielony. Wszyscy nas skreślili i nikt nam nie pomoże, nasz los jest zły i będzie coraz gorszy! A ty go na pewno nie zmienisz! Po co w takim razie walić głową w mur i na własne życzenie pakować się w tarapaty (V. Havel, 1992a, s. 248)[6]21.

Jednak najciekawsze w ich najlepszym z możliwych sposobów na życie jest to, że to wszystko jest dla nich bezwartościowe w chwilach, w których nikt tego nie ogląda. Bez widza ich życie traci sens, ponieważ nie ma żadnego innego oprócz chęci zaimponowania (choćby rzekomego) komukolwiek.

Pięć ciotek

Václav Havel napisał w roku 2010 z okazji premiery w Hradcu Královej ciąg dalszy *Wernisażu* – krótką scenkę pod tytułem *Pięć ciotek* przedstawiającą dalsze losy postaci.

Waniek (już nie ukrywa się pod imieniem Fryderyk) odwiedza znów dawnych znajomych. Tak, jak w *Wernisażu* przychodzi z bukietem kwiatów, Wiera tak samo uprzejmie się nimi zachwyca. Po chwili gość orientuje się, że niechcący usiadł na jakimś urządzeniu. Michał wyjaśnia mu, że to tylko pilot do zdalnego sterowania lodówką, a przy okazji przenośny telewizor, klucz od domu, klucz od samochodu, ma to też internet i satelitarną łączność z ochroną. Bardzo przydatna rzecz, trzeba tylko uważać, żeby zimą nie zmarzła, a latem się nie rozpuściła.

Gospodarze domyślają się, że Waniek to pewnie w domu nie ma ochrony. Pogardzają nim też, że wakacje spędza w kraju, bo oni znają modne kierunki. W tym roku urlop spędzili na Woodpeaku. Jest to taka piękna wysepka, zaraz

[6] Co ciekawe, jest to właściwie szczegółowo powtórzona argumentacja milicjantów przesłuchujących dysydentów, co zaświadczają wszyscy, którzy mieli nieprzyjemność się na takim przesłuchaniu znaleźć.

za Groombles, dokładnie między Seszelami a Malediwami. Oczywiście byli tam z Pucikami – kumplami Michała z ministerstwa.

Wiera i Michał, jak to ludzie na poziomie, mają też własnego kucharza. Ten wie, jakie dania należy podawać. Serwuje filipińskie małże w panamskim oleju, pieczone na ogniu z fińskiego drewna w sosie z syberyjskich trufli.

Waniek pyta, co tam u Piotrusia – tego niezwykle inteligentnego dziecka, które w *Wernisażu* pytało, czy żaba może się utopić. Okazuje się, że na szczęście na tym odwyku wyleczyli go z większości nałogów. Został już tylko alkohol i heroina.

Michał nie może uwierzyć, że Waniek nie wykorzystał możliwości, które miał. Przecież mógłby siedzieć w rządzie, albo gdzieś w jakiejś ambasadzie. Albo chociaż być jednym z dziesięciu zastępców Michała.

Waniek postanawia już iść do domu. Na drogę dostaje domowe ciasto od ciotki pani Pucikowej. Michał zastanawia się tylko, od której – bo Pucik ma pięć ciotek…

„A może się żaba utopić?"

Ciekawą inscenizacją *Wernisażu* była wersja przygotowana w Hradcu Královej przez tamtejsze Klicperovo divadlo we współpracy z brneńskim Teatrem Husa na provázku. Przedstawienie reżyserował Vladimír Morávek z Husy. Premierę miało 13 czerwca 2010 roku[7].

Wernisaż grano na podwórku, a tabliczka głosiła, że jest to Podwórko Václava Havla. Jak w każdym przedstawieniu Vladimíra Morávka, przez cały czas kręcił się po scenie młodzieniec o niejasnym statusie scenicznym, tym razem w przebraniu pszczółki (Jakub Tvrdík). Przedstawienie bardziej przypominało próbę czytaną – z większą starannością niż tekst czytano wszystkie didaskalia, a aktorzy grający poszczególne postacie siedzieli za stołem i czytali swoje kwestie. Nie grali. Mówili tekst z dystansem, nienaturalistycznie. Obecny był również cudowny i inteligentny synek Wiery i Michała, Piotruś, o którym w *Wernisażu* tylko się wspomina. Tu grał go aktor (Vojtěch Dvořák) ubrany tylko w pieluszkę, który od czasu do czasu przeszkadzał dorosłym w rozmowie, namolnie w kółko pytając: „A może się żaba utopić?". (Na co rodzice w końcu odpowiadali krzykiem: „Zamknij się").

Vladimír Morávek zauważył, że autor w didaskaliach zaleca po zakończeniu przedstawienia puścić jakiś światowy przebój w wykonaniu Karela Gotta, który ma rozbrzmiewać, dopóki widzowie nie opuszczą sali. Ten pomysł konsekwentnie wykorzystał: całemu przedstawieniu towarzyszyły piosenki śpiewane przez „czeskiego słowika" (wykonawcę m.in. piosenki do oryginal-

[7] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 10604).

nej wersji „Pszczółki Mai", która też tam zabrzmiała). A kiedy Wiera (Kamila Sedlárová) chwaliła się, że Michał przywiózł „ze Szwajcu" mnóstwo nowych płyt dodawała: „Karela".

Zabawnie skomentowana została też kwestia fascynującego życia seksualnego Wiery i Michała, które chcieli pokazać przyjacielowi. Kiedy Michał (Jiří Zapletal) chwalił się Fryderykowi (Milan Holenda) niezawodnymi technikami erotycznymi, jakie stosują z Wierą, prezentował je na gościu. Naprzemienne pocałunki w ucho i szyję siedzącego nieruchomo mężczyzny prezentowały całą groteskowość tej rzekomo niezwykle podniecającej techniki.

Kiedy w tekście następowała pauza (odczytana z didaskaliów), aktorzy robili sobie na chwilę przerwę, podczas której Fryderyk siedział spokojnie, a Wiera i Michał odreagowywali – wyli za sceną i tłukli pięścią w ściany, a Piotruś pociągał z butelki (wodę chyba) lub czytał gazetę. Przy stole udawali niezwykle miłych, ale czasami musieli to odreagować.

Kiedy w ostatniej scenie Fryderyk odchodził, wściekli rzucali w niego czym popadnie. Wiera ściągała obrus ze stołu i tupała ze złości. Fryderyk wracał i siadał na swoim miejscu. Wtedy Wiera z Michałem uspokojeni mówili, że puszczą mu jakąś płytę Karela. W tej chwili, w przedstawieniu całym przesiąkniętym piosenkami Gotta, dla odmiany zapadała cisza. Dopiero po chwili Michał włączał wesołą pioseneczkę. Oczywiście Karela. Następowała krótka przerwa, podczas której rozkładano obrus, a na nim gipsowe figurki.

W drugiej części (inscenizacja *Pięciu ciotek*) starego Michała grał szef Husy, Petr Oslzlý. Wierę grała Pavla Tomicová. Piotruś tym razem występował w czerwonej sukience. Waniek był ten sam, tylko miał na spodniach i koszuli jeszcze sukienkę baletnicy [czyli tzw. „paczkę" – krótką, sztywno sterczącą spódniczkę (Kosiński, 2006, s. 20)]. Wiera i Michał z poprzedniej części przysłuchiwali się im, siedząc przy tym samym stole. Młodzieniec, który był wcześniej pszczółką, teraz występował w przebraniu śmierci, z kosą. Mówił tekst kucharza, stojąc na stole i nad głowami wszystkich (również widzów) przejeżdżając kosą.

W pauzach Wiera nadal chodziła się wykrzyczeć. Piotruś nadal zadawał jedyne frapujące go pytanie: czy żaba może się utopić. Podczas braw rozbrzmiewała dla odmiany *Oda do radości*.

Protest

W *Proteście* Waniek przychodzi do Stańka – kolegi literata, który w odróżnieniu od niego zarabia bardzo dużo i jest bardzo dobrze widziany przez władze. Staniek nieustannie wyraża swój podziw i uznanie dla Wańka, zazdrości mu jego niezłomnej postawy, zakazu publikacji, odważnej działalności dysydenckiej, bohaterskiego wyboru losu więźnia politycznego. Chciałby, aby Waniek, tradycyjny autor wszystkich listów protestacyjnych w kraju, napisał protest przeciw uwięzieniu jego przyszłego zięcia. Okazuje się, że Waniek stosowny

protest ma przy sobie w teczce i to opatrzony już wieloma podpisami. Sądzi, że również Staniek będzie chciał go podpisać. Staniek zastanawia się, czy powinien to robić, a gdy już dochodzi do wniosku, że woli nie narażać się na przykre konsekwencje, patrzy na tego Wańka, który właśnie wrócił z więzienia, nie ma środków do życia, jest ciągle śledzony i podsłuchiwany, a zamiast zajmować się poprawą swojego losu, prowadzi beznadziejną walkę o prawa człowieka – i po prostu trafia go szlag. W swojej słusznej złości wygarnia mu, co o nim słyszał, bo wszyscy wiedzą, że w tym więzieniu to Waniek wcale się tak szlachetnie nie zachowywał i że na pewno donosił, choć wcale nie musiał.

Nieszczera serdeczność

Najciekawszą inscenizacją *Protestu* jest wersja Feliksa Falka z Teatru Powszechnego w Warszawie, która pierwszą premierę miała w roku 1981, wznowienie w 1989, a rejestrację telewizyjną w 1991[8]. Stańka grał Władysław Kowalski, Wańka – Mariusz Benoit. Scenografia Krzysztofa Baumillera przedstawiała wnętrze drogo urządzonej willi z ogrodem, z ogromnym ciężkim biurkiem i modnymi wówczas boazeriami. W pierwszej scenie Staniek dyskretnie wyglądał przez okno zza firanki, jakby sprawdzał, czy nikt nie śledził jego gościa. Na początku też z niepokojem o to pytał. Następnie witał go wylewnie, z udawaną serdecznością rozpościerając ramiona, jakby chciał objąć Wańka, ale w końcu nawet nie podawał mu ręki i Waniek stał z wyciągniętą na próżno prawicą.

Staniek od początku był nieszczery i udawał serdeczność. Słowami wyrażał swój podziw dla gościa, gestami lekceważenie. Podawał mu paluszki, ale tak, że Wańkowi nie udawało się złapać nawet jednego, więc kiedy Staniek częstował go papierosem, nieufnie oczekiwał, że Staniek znów odsunie rękę, zanim zdąży chwycić. Za to później oczekiwał podania ognia, ale o tym Staniek nawet nie pomyślał, więc Waniek bezskutecznie przeszukiwał kieszenie. W końcu odkładał niezapalonego papierosa na popielniczkę.

Staniek udawał, że interesuje się pobytem Wańka w więzieniu, zapewniał, że on w takiej sytuacji milczałby dumnie i nieugięcie podczas przesłuchań; bagatelizował swoje sukcesy w telewizji, a wszystko to z wystudiowaną pozą i miną pokerowego gracza. Starannie ukrywane zdenerwowanie widać było dopiero, kiedy przemocą zakładał Wańkowi kapcie, gdy zorientował się, że gość zdjął buty.

Staniek w rozmowie długo kluczył, nie wiedział, jak przejść do sedna, trochę się obawiał. Dlatego wypytywał o to i owo, wspominał przeszłość i swoje spotkania z Wańkiem i innymi pisarzami z czasów, kiedy jeszcze reżim nie był

---

[8] Przy opisie przedstawienia korzystałam z rejestracji telewizyjnej udostępnionej mi przez kierownika redakcji Teatru Telewizji TVP Wojciecha Majcherka.

tak bezlitosny. Wyraźnie się cieszył, kiedy Waniek zapewniał go, że nawet Pavel (Kohout) nie mówi o Stańku źle i zupełnie nie zauważał, że on sam przed chwilą bardzo brzydko się o Kohoucie wyrażał, sugerując jego mierność pisarską i niestałość moralną. Zresztą Staniek z satysfakcją co i raz potępiał z całą stanowczością niemoralne zachowanie innych, bo dzięki temu sam sobie mógł wydawać się bardziej moralny i nie zauważać własnego konformizmu.

Zanim Staniek wymieniał nazwisko Javůrka (aresztowanego chłopaka swojej córki), rozglądał się starannie, czy nikt w pustym domu nie podsłuchuje. Następnie bardzo nerwowo reagował na domniemane podejrzenie Wańka, że troszczy się o los jakiegoś piosenkarza tylko z powodów rodzinnych. Staniek żarliwie zapewniał, że nawet gdyby inna dziewczyna niż jego córka była z tym chłopcem w ciąży, to on też zaangażowałby się w jego obronę. Tak go to poruszało, że aż musiał wychylić kieliszek do dna. Kiedy Waniek używał określenia „tchórzliwe", Staniek na ułamek sekundy kamieniał, potem przebiegał go nieświadomy dreszcz i udawał, że nie dosłyszał słowa.

W chwili, kiedy Waniek wręczał mu napisany protest, Staniek musiał najpierw wykalkulować reakcję. Początkowo grał na zwłokę, starał się nie okazywać zaskoczenia, po czym zaczynał odgrywać podziw dla zręczności, z jaką protest został napisany, schlebiał Wańkowi, choć co prawda miał kilka uwag, bo on by to napisał trochę inaczej, delikatniej. Udawał entuzjazm, ale z niepokojem pytał, czy SB już o tym wie. Następnie robił wszystko, żeby Wańka zagadać, bo rozumiał, że następnym logicznym krokiem będzie pytanie o jego podpis. Dlatego wciskał Wańkowi pieniądze dla dysydentów, starał się go wypchnąć za drzwi, zmienić temat.

W końcu Staniek po wychyleniu kieliszka pytał Wańka, czy on zauważa tę degrengoladę. Ten najpierw uważnie patrzył na Stańka i odpowiadał „yhm".

Jednak, kiedy Staniek rzucał się z długopisem do podpisu, Waniek zaczynał się wahać i wyrzucać sobie, że może swoim postępowaniem jakoś zmusza go do podpisania, bo ktoś w jego sytuacji może nie chcieć się narażać. Staniek reagował z urazą, bo potwierdzało to jego przypuszczenia, że pisarze ze środowiska dysydenckiego nie mają o nim dobrego zdania. Następnie monolog, w którym okłamywał sam siebie, mówił z zamkniętymi oczami. Biorąc to za dobrą monetę, Waniek prosił o wybaczenie i podsuwał mu protest. Staniek, wciąż ze zamkniętymi oczami przez chwilę go nie widział, a kiedy je otwierał, to wyglądał, jakby obudził się w złym śnie. Z namaszczeniem kabotyna brał kartkę, siadał dostojnie za biurkiem, starannie czyścił okulary, sięgał po długopis, brał zamach do podpisu, sprawdzał długopis pod światło, już-już (przysięglibyśmy) miał podpisać, ale rzucał wypisany długopis na biurko. Z zamachem sięgał po następny, ale grał, że zatrzymała go pewna myśl. „Czy ja mogę głośno myśleć?" – pytał Wańka. Po czym dokonywał salta moralnego[9]. Waniek patrzył na to spokojnie. Bynajmniej nie był zaskoczony.

---

[9] O charakterystycznym dla bohaterów Havla zjawisku salt moralnych piszę w rozdziale XX.

Staniek, opisując ewentualne represje, jakie miałyby go dotknąć, był wyraźnie poruszony, miał prawie łzy w oczach, pierwszy raz był w tej rozmowie szczery. Szczery w użalaniu się nad sobą, choć starał się to skryć pod maską bohatera. Za to, kiedy już udawało mu się wymyślić, jak się z tego wyślizgnąć, wracał mu ton przebiegłości i nieszczerości.

Niestety, Waniek rozumiał go w swojej prostoduszności opacznie. Wtedy Staniek wyobrażał sobie, że Waniek myśli, że on się przestraszył. Mimo że Waniek zaprzeczał, Staniek mu nie wierzył. Zaczynał oskarżać go z coraz większą irytacją. Najpierw o nieszczerość, później o to, że podczas przesłuchań mówił więcej, niż musiał. Mówił to z coraz większą satysfakcją i śmiejąc się złośliwie. Waniek w reakcji na to tylko niemo i z godnością wstawał. Wtedy dzwonił telefon, a Waniek szczerze cieszył się z uwolnienia Javůrka.

W ostatniej scenie Staniek ze złośliwą satysfakcją konstatował, że zawsze istnieje możliwość, że takie petycje bardziej zaszkodzą, niż pomogą.

Lustro

Ferdynand Waniek jest dziwnym bohaterem, który prawie wcale albo nawet w ogóle się nie odzywa, odpowiada co najwyżej na pytania, ale raczej półsłówkami, bo rzadko udaje mu się dokończyć rozpoczęte zdanie. Nikt nie ma zamiaru wysłuchać go, bo wszystkich bardziej interesuje opowiadanie o sobie i załatwianie swoich spraw niż wysłuchanie odpowiedzi na zadane pytanie. Jest zupełnie inny niż ludzie, z którymi się spotyka. Jest autentyczny, co sprawia, że staje się czymś w rodzaju lustra podsuniętego rozmówcom – obnaża ich nieautentyczność, ponieważ sam jest autentyczny. Jak gombrowiczowska Iwona sprawia, że czyjeś pozornie naturalne zachowania ujawniają całą swoją pustkę i sztuczność. Samą swoją obecnością wywołuje wyrzuty sumienia i przypomina wszystkim o pewnych ciemnych sprawkach z przeszłości. W jego obecności spod masek ludzi o ustabilizowanym życiu i poglądach zaczynają wyglądać oblicza pozbawionych tożsamości tchórzy. Choć jest niewiarygodnie skromny, jest jak chodzący wyrzut sumienia. Samym swoim istnieniem zadaje kłam ich życiu, ich wyborom, ich postawom. Pokazuje, że można żyć inaczej, że można zachowywać się uczciwie, trzymać zasad moralnych, nie kłamać, nie oszukiwać, nie zdradzać. Dlatego Waniek tak bardzo wszystkich irytuje, bo przecież to nie jest normalne, żeby ktoś nie usługiwał władzy, żeby nie wybierał korzyści materialnych, żeby nie chciał żyć wygodnie.

Waniek jest grzeczny, uprzejmy, taktowny i dobrze wychowany. Z powodu tych cech wygląda na strasznego słabeusza, zwłaszcza, że jest bardzo grzeczny nawet wobec chamów. Niektórzy mylą tę jego uprzejmość z brakiem siły i charakteru, dlatego są bardzo zaskoczeni, kiedy to właśnie on pozostaje jedyną niezłomną osobą, gdy oni tymczasem sprzedają swoje dusze i sumienia dla byle drobiazgu.

W *Audiencji* pojawia się najbardziej wyświechtane i najczęściej spotykane usprawiedliwienie sług zbrodniczych reżimów: muszę robić świństwa, bo na moim miejscu mógłby się znaleźć ktoś, kto nie będzie tak dobrym człowiekiem, jak ja i ten ktoś robiłby rzeczy o wiele gorsze – odwieczne usprawiedliwienie, że się „tylko wykonywało rozkazy" – jakby zrozumienie, że żaden dyktator nie zdziałałby nic bez armii pełniących jego rozkazy urzędników i policjantów przekraczało możliwości rozumowania prostego człowieka. Ludzie wychowywani w systemach totalitarnych od dziecka przyuczani są do serwilizmu. W socjalistycznej Czechosłowacji bez tego trudno było nawet przejść do następnej klasy, a na zakończenie szkoły dostawało się „polecenie" do dalszej nauki (lub, przeważnie, polecenie do niekontynuowania edukacji).

W *Proteście* sformułowane zostało usprawiedliwienie kolaborantów na polu kultury – Staniek tłumaczy: czasami mi przecież coś puszczą, choć ocenzurowane, ale dzięki mnie mój naród może jeszcze obcować z kulturą i prawdziwymi dziełami, a nie tylko ze szmirą. Jakby Staniek nie robił tego dla życia w komforcie i luksusie, jakby nie rozumiał, że dobre cele osiąga się tylko dobrymi środkami.

W *Wernisażu* mamy za to postawę kompletnego braku zainteresowania tym, co się dzieje na zewnątrz. Zamknięcie się tylko w kręgu własnej rodziny, własnych znajomych i zajmowanie się wyłącznie rzeczami, które można gromadzić. Jakby wszystkie świństwa i kompromisy popełniane poza domem się nie liczyły.

Václav Havel w swoich dramatach analizuje psychikę człowieka zniewolonego, któremu wydaje się, że decyzje podejmuje niezależnie, a wyuczony sposób lawirowania w państwowym systemie kar i nagród uznaje za naturalny. Takim bohaterom przeciwstawia Wańka. Żadna z postaci spotykających się z nim go nie rozumie. Dlaczego jest na dnie? Dlaczego wykonuje podrzędne prace? Dlaczego włóczy się po knajpach z wrogami państwa? Dlaczego siedział w więzieniu? Przecież wystarczyłoby niewiele, żeby żyć, jak oni: donosić i wykonywać rozkazy, choćby się z nimi nie zgadzało.

Dramaty Havla są napisane w ten sposób, że tchórze i kanalie bronią swoich racji pięknymi i przekonującymi słowami. Robią to tak zażarcie i prawdziwie, że może to niekiedy sprawiać demoniczne wrażenie, może wydawać się wręcz, że to oni mają rację, a nie ci milczący bohaterowie. Na przykład w *Audiencji* kierownik narzeka, że ci inteligenci to się na zwykłego człowieka wysrają, bo mają zwoje zasady, a nim to każdy pomiata, nikt go nie szanuje, a oni mają te swoje zasady, bo to się nieźle opłaca. Tymczasem nawet mu do głowy nie przyjdzie, że to wszystko właśnie dlatego, że on tych zasad nie ma. Użala się nad sobą, że jest pogardzanym sługą i nawet mu na myśl nie przyjdzie, że to dlatego, że jest sługą z własnej woli.

W zależności od inscenizacji można nawet darzyć większą sympatią kierownika browaru niż tego ugrzecznionego Wańka (a takie inscenizacje się w Polsce zdarzały, o czym piszę w rozdziale dwudziestym szóstym). W końcu

Waniek tylko potakuje i za dużo nie mówi. Za to kierownik wykłada całą swoją filozofię życiową. Czuje się przegrany, zdradzony i poniżony. Nie bez powodu. Rzeczywiście tak jest. Tylko przyczyny są inne, niż mu się wydaje. Jest przegrany i poniżony z powodu swojego życia w kłamstwie, a zdradzony przede wszystkim przez samego siebie.

W *Audiencji*, *Wernisażu* i *Proteście* Waniek jest lustrem dla innych bohaterów. Obnaża ich wręcz. Może kierownik w *Audiencji* denerwuje się tak bardzo, bo nagle przychodzi mu do głowy, że może nie jest niesłusznie oskarżaną o szwindle ofiarą jakiejś „wielkiej świni" i dobrym kolegą miłego chłopca z bezpieki, tylko złodziejem i pokornym sługą pogardzających nim „panów"? Może Wiera i Michał szaleją z nienawiści do Wańka, bo nagle przychodzi im do głowy, że nie są wspaniałymi ludźmi na najwyższym poziomie, tylko żałosnymi zbieraczami nikomu niepotrzebnych przedmiotów, których wartość ktoś im wmówił? Może Staniek wyżywa się na Wańku, bo nagle przychodzi mu do głowy, że nie jest wspaniałym pisarzem ocalającym kulturę narodową, tylko sprzedajnym sługą systemu?

ROZDZIAŁ XII

MĘCZENNIK CZY BŁAZEN?

> Zawsze mówisz tylko to, co ci akurat pasuje! Nie, Leopoldzie, ty nie jesteś wcale ruiną człowieka, tylko pospolitym demagogiem. […] Prawdziwego oblicza twego zepsucia nie obnaża twoje gadanie o nim! Obnaża go jego nieuczciwy cel!
>
> Václav Havel, *Largo desolato*

Żałosny i spustoszony

Václav Havel po czterech latach spędzonych w więzieniu napisał najpierw krótką scenkę o tematyce więziennej (*Jego wina*)[1], a następnie dramat opowiadający o, jak sam to nazywał, psychozie więziennej. Nadał mu tytuł *Largo desolato*. Largo to termin muzyczny oznaczający powolne tempo, a desolato oznacza po włosku ‘spustoszony’, ale też ‘zasmucony’ i ‘strapiony’. W języku czeskim kojarzy się ze słowem (opisującym stan czegoś) „dezolátní”, czyli ‘żałosny’, ‘rozpaczliwy’.

Wszystkimi tymi przymiotnikami można opisać głównego bohatera tej sztuki – Leopolda Kopřivę, doktora filozofii, który na skraju załamania nerwowego siedzi sam w mieszkaniu i czeka na spodziewane aresztowanie.

W pierwszej scenie Leopold siedzi na kanapie, co chwila nalewa trochę rumu do szklaneczki i wypija, wpatruje się z napięciem w drzwi wejściowe, podchodzi do nich co i raz, wygląda przez wizjer i przykłada do nich ucho.

Odwiedza go przyjaciel Olda (Oldřich) i pyta, jak się czuje. Leopold opowiada o swoich zaburzeniach snu i nerwicach. Wyznaje, że w ogóle nie wychodzi z domu. Zastanawia się, kiedy po niego przyjdą.

Do mieszkania wchodzi Zuzanna (jego – najprawdopodobniej – żona), niosąc zakupy. Leopold żali się, że nie może ostatnio niczego napisać i jest

---

[1] Ten utwór omawiam w rozdziale XXIII.

w fatalnym stanie fizycznym i nerwowym. Proponuje Zuzannie wspólny wieczór w domu przy dobrym winie i kolacji. Ona odmawia, wybiera się do kina.

Nagle rozlega się dzwonek do drzwi. Leopold boi się, że to już „oni" przyszli po niego. Okazuje się jednak, że to Władziowie, dwaj pracownicy papierni. Przyszli, żeby wyrazić swój szacunek, zapytać, czy nie potrzebuje papieru do pisania i zaproponować przyniesienie protokołów i innych dokumentów ze swojego zakładu pracy. Mają też nadzieję, że Leopold wkrótce znów napisze tak ważny dla wszystkich filozoficzny esej i zmieni tym kraj na lepsze.

Odwiedza go Lucy (stała kochanka i serdeczna przyjaciółka żony zarazem). Zuzanna z Oldřichem idą do kina. Lucy chce, żeby Leopold powiedział, że ją kocha. On zamiast tego filozofuje i obawia się, że zaraz po niego przyjdą. Ona pyta, jak spędził dzień. On przyznaje się, że nie może pracować i ma depresję. Lucy postanawia wyleczyć go za pomocą miłości.

Leopolda odwiedza Olbram. Dziwi się, że Leopold nie wychodzi z domu, zapewnia, że wszyscy go kochają i podziwiają. Pyta, dlaczego nie odpowiada na listy i z kim w końcu jest – z Zuzanną, czy Lucy. Leopold tłumaczy, że to skomplikowane. Olbram mówi, że przyjaciele martwią się o niego, obawiają się, że się załamie, nie wytrzyma tej ciągłej presji i jednak zgodzi się na współpracę „z nimi". Widzą, że jego samopoczucie i życie osobiste ostatnio się wali, że popadł w jakąś bierność. Przez całą rozmowę Lucy woła Leopolda z drugiego pokoju, w końcu zniecierpliwiona zwraca uwagę Olbramowi, że Leopold drży, ubrany tylko w piżamę.

Po jego wyjściu Lucy zarzuca Leopoldowi, że nie okazuje jej czułości, że jest ciągle spięty, że nie chce nawet powiedzieć, że ją kocha, a sam napisał w eseju filozoficznym, że miłość jest najważniejsza. Leopold tłumaczy, że czuje, jakby coś się w nim załamało, nie może się odnaleźć, z niczym sobie nie radzi, nad niczym nie panuje, jest zupełnie rozbity. Już by wolał, żeby go wreszcie zabrali do więzienia, nie sprawiałby wtedy innym kłopotu. Lucy płacze. Rozumie to jako odrzucenie jej uczucia, ubiera się, chce wyjść, gdy rozlega się dzwonek do drzwi.

Wchodzą „oni". Każą Lucy wyjść. Ona nie chce. Zapewniają, że mogą jej załatwić nocleg. Wołają dwóch drabów, którzy wywlekają ją z mieszkania. Faceci przyszli coś zaproponować Leopoldowi. Jeżeli złoży oświadczenie, że to nie on napisał ów filozoficzny esej, ale ktoś o tym samym imieniu i nazwisku, mogliby nie zamykać go w więzieniu. Mógłby się wykręcić od odpowiedzialności właściwie za darmo. Pozwoliłoby mu to też w przyszłości unikać pisania takich esejów. Jeżeli jeszcze się waha przed tym, to tylko dlatego, że nie wie, co go „tam" czeka. Leopold chce się zastanowić nad tą propozycją. Oni ostrzegają go tylko, że nie wiadomo, czy wspaniałomyślność władzy zaraz się nie skończy. Poza tym postępuje nierozsądnie, odrzucając tak znakomite rozwiązanie.

Leopold spaceruje po pokoju, jak więźniowie po celi. Co chwila wygląda przez wizjer i przykłada ucho do drzwi. Kilka razy wyciąga zza książek na

regale pudełko z lekarstwami i bierze po garści, popijając rumem. Co chwila wchodzi też do łazienki, żeby umyć twarz. Przychodzi Zuzanna z zakupami. Leopold wyznaje jej, że byli u niego w nocy. Ona dziwi się, że nie zabrali go do więzienia. Niepokoi się, że coś im obiecał. Gdy on wyznaje, że zabrali Lucy, Zuzanna dziwi się, że nawet nie wie, czy ją już puścili. Leopold tłumaczy, że przecież nie może wyjść z domu, bo gdyby właśnie po niego przyszli, to on powinien być na miejscu. Wyznaje w końcu, czego od niego zażądali. Uważa, że oni obawiają się, że gdyby siedział w więzieniu, wzrósłby szacunek do niego. Zuzanna ma nadzieję, że im kategorycznie odmówił i martwi się, że skoro tego nie zrobił, oni uznają, że zaczął się łamać i tym bardziej nie dadzą mu teraz spokoju. Skoro jest mięczakiem, nie powinien tego w ogóle zaczynać.

Przychodzi Oldřich, właśnie widział Lucy, już ją puścili. Leopold opowiada mu, w jak fatalnym stanie są jego nerwy. Przyjaciel pociesza go: najważniejsze, że jest w domu. Leopold już wolałby być w więzieniu niż w takiej sytuacji jak teraz. Przynajmniej nikt by się nim nie interesował, niczego nie oczekiwał, do niczego nie zmuszał. Wcześniej żył sobie spokojnie, chodził po antykwariatach, rozmyślał… A właściwie to dlaczego nie miałby sobie zmienić nazwiska i zacząć nowego życia? Oldřich zastanawia się, czy Leopold nie powinien wziąć jakiejś tabletki. On mówi, że nie chce brać żadnych tabletek – boi się uzależnić.

Nagle rozlega się dzwonek, Leopold ucieka do łazienki i myje twarz. Oldřich prosi go, żeby zachował się jak mężczyzna. Okazuje się jednak, że to ci dwaj pracownicy papierni. Przynieśli walizkę czystego papieru i drugą z dokumentami ze swojego zakładu pracy. Mają nadzieję, że Leopold to opracuje i wyniknie z tego coś wielkiego. Wierzą, że on dokona czegoś ważnego i dzięki temu wszystko zmieni się na lepsze. Zapewniają, że wszyscy na to czekają, że spoczywa na nim wielka odpowiedzialność za wszystko. Leopold jest rozczarowany – Zuzanna tego wieczora też nie ma zamiaru z nim zostać. Idzie z Oldřichem na bal.

Nagle po kolei otwierają się wszystkie drzwi, w każdych staje któraś z postaci i czegoś chce od Leopolda lub o coś go oskarża. Harmider narasta. Obłęd głównego bohatera przybiera na sile. W końcu Leopold krzyczy „Dość!". Przez chwilę panuje cisza, potem rozlega się dzwonek, Leopold idzie do łazienki, pozostali znikają w drzwiach, w których stali.

Dzwonek. Leopold wychodzi z łazienki po kąpieli. Odwiedza go Małgorzata – studentka filozofii. On nakłania ją do picia rumu. Ona przyznaje się, że przeczytała wszystkie jego teksty. Kilkakrotnie. Słyszała, że on ma przez to jakieś kłopoty. Leopold potwierdza – paragraf 511 – chuligaństwo intelektualne, ma za to pójść do więzienia. Małgorzata jest pod wrażeniem. Wyznaje mu po kilku kieliszkach rumu, że świat wokół ją mierzi i nikt jej nie rozumie. On wyznaje jej w zaufaniu, że jest w podobnej sytuacji, a nawet jeszcze gorszej. Jest w fatalnym stanie psychicznym. Ona postanawia uratować go i uzdrowić poprzez miłość i tym samym nadać sens swojemu i jego życiu.

Gdy oddają się namiętnym pocałunkom, nagle rozlega się dzwonek. Wchodzą „oni". Leopold komunikuje im, że jest gotów. Mogą go zabrać. Widzi, że zrozumieli, że on jest niezłomny i żadnego papierka nie podpisze. Oni zapewniają, że nie ma takiej potrzeby. Otrzymał bezterminowe odroczenie. Leopold krzyczy, że nie chce żadnego odroczenia. Po chwili błaga ich na kolanach, żeby go wreszcie zabrali. W końcu pada na ziemię i krzyczy, żeby mu wszyscy wreszcie dali spokój.

W ostatniej scenie Leopold sam w mieszkaniu siedzi na kanapie, wpatruje się z napięciem w drzwi wejściowe, podchodzi do nich co chwilę, wygląda przez wizjer i przykłada do nich ucho.

Gdzie jest prawda?

W tym dramacie (jak zresztą we wszystkich dramatach Václava Havla) nic nie jest jednoznaczne, podobnie jak żadna z postaci nie jest łatwa do zdefiniowania i zaszufladkowania. Sam Leopold jest bohaterem i męczennikiem – „przyjaciele" przeznaczyli go do poświęcenia się za sprawę i tylko sprawdzają, czy nie ma zamiaru wycofać się z tego, bo dzięki niemu oni mogą żyć wygodnie. Zarazem Kopřiva jest też tchórzem i manipulatorem oraz alkoholikiem i lekomanem. (Autor zaznacza, że Leopold przez cały czas sączy rum. A kiedy Oldřich pyta go, czy jego rozedrganie nie jest przypadkiem związane z kacem, zaprzecza i twierdzi, że „wczoraj prawie nic nie wypił". Jednak jego stan i zachowanie są charakterystyczne zarówno dla kaca, jak i choroby alkoholowej. W drugiej części dołącza do rumu przechowywane w ukryciu tabletki). Nie ma zbyt wielkiej ochoty iść do więzienia, zarazem jednak sprawia mu przyjemność myśl, że inni będą go uznawać za bohatera. Chce być podziwiany i kochany, ale swoimi nieuczciwymi gierkami z kobietami niszczy wszelkie szanse na prawdziwy związek. Chciałby być donżuanem, jednakże, kiedy przychodzi do czynów, okazuje się impotentem. Jest bardzo samotny, ale tylko dlatego, że odrzuca wyciągnięte ręce, że innych ludzi chce tylko używać: wykorzystywać do swoich celów, a potem wyrzucać. Kiedy w finale krzyczy, żeby „oni" zabrali go do więzienia, bo już nie może tak żyć, kwestia, dlaczego to robi, jest otwarta. Może dlatego, że jest żałosnym błaznem, że czuje się już bezpiecznie i chce pokazać swoje bohaterstwo, które już nic go nie będzie kosztować. A może jest właśnie odwrotnie: może dopiero wtedy staje się człowiekiem, może dopiero w obliczu groźby utraty tożsamości tę tożsamość uzyskuje?

Olbram jest przepełniony troską o Leopolda, lecz nie zauważa, że ten z jego powodu szczęka zębami. Oldřich współczuje Kopřivie, ale równocześnie cieszy się, że nie jest na jego miejscu. Zuzanna głęboko pogardza Leopoldem, ale stoi u jego boku. Lucy próbuje zbawić go swoją wielką miłością, jednak w rzeczywistości bardziej myśli o sobie.

Władziowie są postaciami zagadkowymi. Przychodzą, żeby zwrócić jego uwagę, że „jeszcze nie zostały wyczerpane wszystkie możliwości” (V. Havel, 1992a, s. 327). Zaznaczają, że mu kibicują i że powinien robić więcej. Tylko skąd wiedzą, kim jest i gdzie mieszka? Kim są? Czy to prowokatorzy, a może tajni współpracownicy? Jednak jest zupełnie prawdopodobne, że mogą to być – jak sami twierdzą – pracownicy papierni i prości robotnicy zatroskani o dobro kraju.

A kim są „oni”? Brutalnymi i złymi funkcjonariuszami tajnej policji czy może uprzejmymi, zwykłymi ludźmi, którzy tylko wykonują swoją pracę?

Oczywiście, odpowiedzi na wszystkie te pytania zależą od interpretacji dramatu. Prawda może być po jednej lub drugiej stronie, ale najprawdopodobniej leży gdzieś pośrodku. Każdy jest raz dobry, a raz zły, czasami zachowuje się bohatersko, a czasami znów tchórzliwie. Na tym też polega pułapka zastawiana przez autora na widzów: nic nie jest oczywiste. Prawdę musimy znaleźć sami. W sobie.

„Oni”

Jak w każdym z dramatów Václava Havla, również akcja *Largo desolato* toczy się w państwie totalitarnym, i podobnie jak w innych, nie jest to powiedziane wprost. Żaden z bohaterów nie powie ani razu, że obawia się wizyt policji czy tajnej policji, podobnie jak dziwne indywidua ubrane po cywilnemu nigdy nie wypowiedzą słowa „więzienie”. Wszystko pozostaje w sferze domysłów. Realna jest tylko brutalność kolegów zawołanych przez niezidentyfikowanych panów i strach osób, które się z nimi stykają.

Akcja rozgrywa się w państwie, w którym totalitaryzm jest już solidnie ugruntowany i siedzi pewnie w każdym obywatelu. Do jego utrzymania wystarczy parę aluzji, a podsycana strachem wyobraźnia usłużnie podsunie wszystkie konteksty.

Przede wszystkim żaden z dziwnych i nieproszonych gości nie musi się w żaden sposób przedstawiać ani pokazywać żadnej legitymacji. Może też zrobić wszystko, co zechce, a napadnięci przyglądać się będą z całkowitą bezsilnością i bezradnością.

Ich groźby też są idealnie niekonkretne: „Jak pan dobrze wie, grozi panu coś nieprzyjemnego, czego ja osobiście wcale panu nie życzę i czego, jak sądzę, również pan nie oczekuje z radością” (V. Havel, 1992a, s. 344). To może oznaczać cokolwiek. Ale Leopold, jako dobrze przeszkolony obywatel państwa policyjnego, natychmiast wstawia w to miejsce więzienie. Widzowie też…

Obłęd głównego bohatera zaszedł tak daleko, że boi się wyjść z mieszkania, bo nie wiedziałby, co dzieje się w mieszkaniu, a przecież mogliby akurat przyjść po niego, podczas kiedy jego nie byłoby w domu!

Václav Havel, po próbach pisania o rzeczywistości wyobrażonej (jak na przykład w *Spiskowcach*) doszedł do wniosku, że największą wagę mają jego teksty wychodzące z konkretnych doświadczeń i że dzięki temu (paradoksalnie) nabierają uniwersalnych sensów. W *Largo desolato* wrażenie robi scena brutalnego wywleczenia półnagiej Lucy z mieszkania przez dwóch opryszków. W rzeczywistości bywało gorzej. W normalizacyjnej Czechosłowacji zdarzało się na przykład, że tajniacy bili żonę na oczach męża, a kiedy ten chciał im przeszkodzić, posyłali go na długie lata do więzienia za napad na funkcjonariusza, że opryszki atakowały ludzi na ulicach, a ci szli za to do więzienia, że wywozili kogoś do lasu w środku nocy i zostawiali tam pobitego… (Suk, 2013, ss. 117–127).

W *Largo desolato* atmosfera zagrożenia jest wręcz namacalna. Atmosfera stałego zagrożenia i nieustannego napięcia. Żyją w niej wszyscy, nie tylko Leopold. I wszyscy akceptują jako oczywistość, że za kilka filozoficznych uwag idzie się do więzienia, że jacyś obcy faceci znają intymne szczegóły czyjegoś życia, że mogą w każdej chwili wejść mu do mieszkania, wyciągnąć go z łóżka, zamknąć „tam" i zrobić wszystko, co im tylko przyjdzie do głowy. Václav Havel opisał nie tylko psychozę więzienną, opisał wyuczoną i dobrze ugruntowaną bezsilność tkwiącą w obywatelach państw totalitarnych. Zgodę na bycie bezwolnym przedmiotem dziejów.

Złowieszczy cień

Najciekawszą inscenizacją *Largo desolato* była wersja w reżyserii Jana Grossmana z Teatru Na zábradlí, która miała premierę 9 kwietnia 1990 roku. Autorem scenografii był Ivo Žídek, kostiumów – Irena Greifová[2].

Najpierw wrażenie robiła scenografia: pokój Leopolda składał się z samych (zaopatrzonych w wizjery) drzwi, a pod sufitem wisiał ogromny rozczapierzony żyrandol, który rzucał na położone centralnie drzwi złowieszczy cień przypominający jakiegoś pająka z najgorszych koszmarów. Były to drzwi wejściowe, ogromne, wysokie, zaopatrzone w nawet dwa wizjery. Kiedy Leopold podchodził do nich, klamkę miał na wysokości twarzy, po czym wspinał się po schodkach i dopiero wtedy dosięgał do wizjera. Na podłodze leżały poustawiane w bezładne kupki książki (będą służyć wszystkim jako zydelki), popielniczka i niechlujny barłóg z cienkiego materaca i poduszek zastępujący łóżko. Zestaw sprzętów w pokoju dopełniały stojąca lampa, krzesło i przenośne drewniane schodki. Urządzenie sceny odzwierciedlało stan duszy Leopolda stojącego na skraju załamania nerwowego.

---

[2] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 252).

W tym przedstawieniu główny bohater od początku snuł się w długim do ziemi rozchełstanym szlafroku założonym na gołe ciało i białych skarpetkach. Na szyi miał zawieszone na sznurku okulary, a w kieszonce szlafroka poutykane długopisy. W pierwszej scenie w takt *Marsza tureckiego* podnosiła się kurtyna i rozbrzmiewały didaskalia czytane przez Václava Havla: o tym, że Leopold nerwowo kręci się po mieszkaniu, przykłada ucho do drzwi i wygląda przez wizjer. Jiří Bartoška jako Leopold opieszale wykonywał polecenia z offu, tak, że Głos musiał go niekiedy napominać i instruować, co dokładnie powinien robić. Kurtyna też robiła bohaterowi psikusy, podnosząc się w nieodpowiednich momentach, co sprawiało, że musiał się z nią ciągle kłócić.

Po tym wstępie wpadał Oldřich (Vladimír Dlouhý) z miną konspiratora. Zaaferowany pytał, czy coś się stało. Leopold podczas rozmowy z nim kulił się na barłogu i tylko od niechcenia pytał, co dzieje się na zewnątrz, bo w rzeczywistości wcale go to nie interesowało. Przyjaciel miotał się po pokoju podczas rozmowy i przysiadał to tu, to tam, najczęściej na stosikach książek. O to, czy Leopold jest zdenerwowany, pytał strasznie zdenerwowany, za to pytany odpowiadał mu z wielkim spokojem. Kiedy otwierały się drzwi, obaj jak mali chłopcy podczas zabawy w chowanego, przyklejali się do ścian w oczekiwaniu nadejścia „ich". Na szczęście wchodziła przez nie tylko Zuzanna (Jana Preissová), która następnie zupełnie nie interesowała się Leopoldem i podczas rozmowy z nim zatrzaskiwała mu drzwi przed nosem. Kiedy on starał się zwrócić na siebie jej uwagę, stał pod zamkniętymi drzwiami i podniesionym głosem referował szczegóły swojego trudnego życia.

Dzwonek do drzwi znów przyklejał obu panów do ścian. Dwaj Władziowie (Oldřich Vlach i Vlastimil Bedrna) wchodzili w robotniczych drelichach z butami w rękach (każdy dobrze wychowany Czech w gościach natychmiast ściąga buty). Leopold z Oldřichem nie mogli się nadziwić, że „oni" mogą tak wyglądać. Kiedy gospodarz zapraszał ich, żeby usiedli, Olda był oburzony taką uprzejmością, a zakłopotani Władziowie rozglądali się, po czym sadowili na stosikach książek, a kiedy chodzili po pokoju, to deptali też po „łóżku". Leopold, pewien wciąż, że to „oni", podawał im papierosa, a Oldřich ogień. Już w tym momencie zdawali egzamin na idealnych obywateli państwa totalitarnego – odruchowo służalczych wobec „władzy". Kiedy Władziowie stwierdzali, że „wszystko wiedzą", Leopold kamieniał na chwilę. Ale nadal nie potrafił zapytać, czego od niego chcą.

Lucy wpadała do mieszkania i od razu wskakiwała Leopoldowi na ręce. Lucy Ivany Chýlkovej była szczupłą, wysoką (wyższą od scenicznego partnera) dziewczyną w okularach. Kiedy zauważała Władziów, próbowała uciec, ale Leopold zatrzymywał ją siłą. Próbowali jakoś zasugerować Władziom, że powinni już iść, ale oni tylko coraz bardziej się rozgaszczali.

Kiedy Leopold zostawał sam z Lucy, udawał, że czyta książkę (do góry nogami, *Słownik języka czeskiego*), żeby nie rozmawiać z nią o ich związku. Ale ona była nieubłagana. Próbowała też wciągać go w delikatne erotyczne gierki,

lecz zdecydowanie je odrzucał. Podczas rozmowy z Olbramem (Ondřej Pavelka) denerwował się, że Lucy go woła i w ten sposób zdradza swoją obecność. Olbram co chwilę podejrzliwie oglądał buteleczkę Leopolda z witaminami, jakby chciał znaleźć tam coś innego. A zarzuty dotyczące sposobu życia Leopolda odczytywał ukradkiem z pomiętej karteczki. Podczas jego przemowy same otwierały się główne drzwi, a Leopold zdawał się widzieć za nimi coś dla Olbrama niewidocznego.

Kiedy dzwonili do drzwi „oni", Lucy podnosiła Leopolda z podłogi i prawie bezwładnego prowadziła. Leopold miał już przygotowaną walizeczkę z najpotrzebniejszymi rzeczami i szczoteczkę do zębów w garści. Kiedy „ich" pomocnicy brutalnie wyciągali jego kochankę z mieszkania, Leopold z ulgą machał jej na pożegnanie. Podczas rozmowy jeden z „nich" (František Husák i Pavel Zedníček) przeprowadzał pobieżną rewizję. Kiedy Kopřiva żądał pokazania deklaracji, którą miał podpisać, okazywało się, że „oni" nie wiedzą, gdzie ją mają, nerwowo spoglądali jeden na drugiego i przeszukiwali kieszenie. Wreszcie wyciągali zmiętą kartkę. Leopold chciał ją od razu podpisać, ale okazywało się, że miał w ręku szczoteczkę do zębów.

Na początku drugiego aktu Leopold już bez napomnień Głosu z niepokojem wpatrywał się w drzwi wejściowe i okazywało się, że kieszenie szlafroka ma pełne jakichś buteleczek, w których są raczej nie witaminy. Zgrzytanie klucza Zuzanny podrywało go z łóżka. Opowiadał jej o propozycji złożonej przez „nich" jako o świetnym rozwiązaniu i wielkiej szansie. Zuzanna była oburzona.

Oldřich wpadał znów strasznie zdenerwowany. Z konspiracyjnym zaangażowaniem pytał o szczegóły „ich" wizyty. Na dźwięk dzwonka znów przyklejali się do ścian, a Leopold uciekał do łazienki. Oldřich w panice chował pod kołdrę gazetę, którą czytał i sprawdzał, czy ma przy sobie dowód osobisty. Dwaj Władziowie tym razem nie zdejmowali butów, przychodzili obciążeni plecakami i walizkami. Choć Leopold starał się ich dyplomatycznie wyprosić, rozsiadali się w najlepsze. Olda wraz z gospodarzem nadal wyraźnie obawiali się owych przybyszy o niejasnej proweniencji. Oldřich podczas ich wizyty cały czas nerwowo wyglądał przez wizjer, a kiedy Władziowie żądali rumu, usłużnie co chwilę dolewał. Po jego odejściu z Zuzanną dolewanie kontynuował Leopold. Jiří Bartoška w tej scenie ledwie trzymał się na nogach, co chwilę połykał tabletkę z kieszonki szlafroka, poprawiał rumem, opłukiwał twarz i na ich namolne pytania: „Nie przeszkadzamy panu?" odpowiadał: „Ależ nie" ostatkiem sił, jak na torturach.

W scenie obłędu Leopolda niektóre postaci wchodziły nie przez drzwi, ale zdawały się przenikać przez ściany.

Małgorzata (Tereza Brodská) wyglądała jak wyrośnięta pensjonarka: miała kokardę we włosach, a na sobie bardzo krótkie spodenki i białe podkolanówki. No i oczywiście okulary, jak wszystkie kobiety w tym przedstawieniu, intelektualistki, które dały się złapać w filozoficzne sidła Leopolda. Główny

bohater w tej scenie, jako że został zaskoczony tuż po kąpieli, paradował w samym ręczniku, dlatego pracowicie wciągał brzuch przed młodą kobietą, a kiedy nalewał jej rum, sam za jej plecami porządnie pociągał z butelki. Za to, gdy szedł się ubrać, z kolei ona sumiennie pociągała z tej samej butelki. Wracał oczywiście w szlafroku. Tylko na jej cześć z czerwonym kwiatem w kieszonce na piersi niczym w butonierce. Rozkładał się na łóżku w kuszącej pozie, a ona padała wprost na niego, ale tylko po to, żeby dolać sobie jeszcze rumu. Na jego propozycje, aby napiła się jeszcze, reagowała z ochotą. Następnie uwodziła ona jego: rolowała podkolanówki, podciągała nogawki i, przepięknie balansując na stosiku książek, eksponowała długie nogi. Leopold z wrażenia zaczynał gubić wątek swoich filozoficznych uwag. Po czym próbował rzucić się na nią, ale Małgorzata wymykała się mu i, rozmyśliwszy się nagle, podwijała z powrotem podkolanówki. A podczas przemowy o jego fatalnym stanie ducha, wyraźnie się nudziła. Aż ziewała. Później, nie słuchając go zbyt uważnie, bawiła się jego czupryną, a kiedy Kopřiva wyciągał armaty swoich zastraszających stanów ducha, mających budzić współczucie i chęć zbawiania go, studentka akurat musiała pilnie odbiec do toalety. A monolog o jego niewinności mówiła wyraźnie oszołomiona nadmiarem rumu. Kiedy Leopold widział już, że dziewczyna chwyciła się na lep jego filozofii i chce go uratować swą miłością, rozkładał się na łóżku i w oczekiwaniu na jej czyny, solennie pociągał z butelki. Ona tymczasem zdejmowała z siebie ubranie.

Kiedy romantyczną scenę przerywał im dzwonek, a Leopold wypychał Małgorzatę na balkon, ona w biegu, zamiast części właśnie zdjętej odzieży, łapała butelkę niedopitego rumu. On, widząc, że to „oni" przyszli po niego, wychodził gotowy do aresztowania: w białym szlafroku, w czarnych butach, z czarną walizeczką w ręku i w czarnym kapeluszu. Kiedy okazywało się, że nie chcą go aresztować, a do niego docierało, że to oznacza, że „ja już nie jestem ja" (V. Havel, 1992a, s. 367), padał na kolana, błagając, żeby go zabrali, jakby nagle rozumiał, że tylko w ten sposób może odzyskać straconą tożsamość.

Całą ostatnią scenę Jiří Bartoška zagrał tyłem do widowni, a mimo to jego Kopřiva był prawdziwszy niż przez całe przedstawienie, kiedy próbował oszukiwać innych i samego siebie. W tej scenie znów Głos mówił Leopoldowi, co ma robić. Ale Leopold już nie był tą niesforną, zabawną postacią, po raz pierwszy nabierał rysów jakiejś autentyczności, prawdy udręczenia. Ze spuszczoną głową podchodził do środkowych drzwi, unosił ręce, odsłaniał oba wizjery. Nad nim czerniał złowieszczy cień żyrandola. Stał tyłem do widowni i wyglądał jak ukrzyżowany na tych drzwiach. Wtedy, zgodnie z zaleceniem Głosu, rozbrzmiewała muzyka. Skoczna uwertura do *Wesela Figara*.

ROZDZIAŁ XIII

Z DIABŁEM LEPIEJ NIE PAKTOWAĆ

Przez cały czas za pomocą aluzji i wprost dawałem panu do zrozumienia, że ma pan do wyboru różne możliwości i że tylko pan jest kowalem własnego losu!

Václav Havel, *Kuszenie*

Diabeł

Václav Havel spotkał się z nim osobiście. Był też kuszony i nawet dał się skusić, za co musiał później drogo zapłacić. Siedział wtedy w areszcie, był codziennie przesłuchiwany przez wiele godzin, zupełnie odcięty od świata zewnętrznego, a jedyne informacje, którymi dysponował, pochodziły od kusiciela. Dlatego przystał na jego warunki. Napisał cyrograf. Z pełnym przekonaniem, bo nie miał poczucia, że pisze w nim coś niewłaściwego, tchórzliwego czy niezgodnego z własnym sumieniem. Nie wiedział tylko, że diabeł, niezależnie od intencji piszącego, użyje cyrografu do swoich diabelskich sztuczek.

Kiedy Václav Havel został aresztowany jako pierwszy rzecznik Karty 77, przez kilka miesięcy w areszcie był poddawany różnym naciskom zmierzającym do tego, żeby ze swojej funkcji zrezygnował i (najlepiej) żeby odwołał swój podpis pod Kartą. Przekonany, że już wszyscy inni to zrobili i że Karta praktycznie nie istnieje, napisał prośbę o zwolnienie z aresztu. Rządzącym tylko o to chodziło. Ogłosili kilka zdań wyrwanych z kontekstu sprawiających wrażenie, że rzecznik stchórzył, poddał się i odwołał wszystko, co wcześniej twierdził.

Václav Havel wyszedł na wolność, ale zupełnie zdruzgotany. Miał poczucie absolutnej klęski. Wszystko, co później robił, robił też po to, żeby ta jego wina została odkupiona. Diabeł próbował jeszcze wiele razy, choćby to, żeby kuszony zamiast pójścia do więzienia wybrał wyjazd (na zawsze) za granicę (V. Havel, 1990c, ss. 336–343; Suk, 2013, ss. 84–104).

Diabeł chce tylko, żeby człowiek wyrzekł się swoich poglądów, żeby tylko, w imię doraźnych korzyści, skłamał, żeby tylko wyrzekł się siebie – o tym Havel wiedział (i pisał) już w latach sześćdziesiątych. A mimo to dał się złapać w pułapkę. Przebieg dramatu *Kuszenie* obmyślił sobie ze szczegółami podczas długich lat pobytu w więzieniu.

> Nadzwyczajna siła tego dramatu polega na tym, że pozwala nam zrozumieć, że istnienie diabła ma wymiar duchowy. Że diabeł jest obecny w każdym z nas, jeżeli nie żyjemy w prawdzie albo kiedy żyjemy w kłamstwie, co jest właściwie tym samym. A właśnie ten, który myśli sobie, że może życie przechytrzyć, wpada wprost w ramiona diabła (Jirous, 2013, s. 68).

Doktor Faust u schyłku XX wieku

Akcja dramatu *Kuszenie* rozgrywa się w bliżej nieokreślonym instytucie naukowym zajmującym się walką z przesądami (duchowością) i naukową (materialistyczną) interpretacją świata. W pracy pracownicy udają, że pracują: Lorencová poprawia makijaż, Kotrlý czyta gazetę, Neuwirth przegląda książkę. W pierwszej scenie Lorencová prosi sekretarkę Małgorzatę o zrobienie kawy. Wpada zdyszany doktor Henryk Foustek, bardzo nieśmiało pyta, czy Małgorzata dla niego też by zrobiła. Kotrlý pyta go, jak mu idą jego badania. Foustek udaje, że nie wie, o co chodzi.

Wchodzi Dyrektor. Przez chwilę przygląda się wszystkim, po czym podchodzi do Foustka i pyta, jak mu się spało i czy ma jakieś kłopoty. Foustek zaskoczony zaprzecza. Dyrektor upewnia się, że wszyscy przyjdą na wieczorne, nieobowiązkowe spotkanie pracowników, po czym wygłasza przemowę o konieczności intensyfikacji i popularyzacji ich pracy naukowej, oczywiście w ramach naukowego poglądu na świat, aby stawić czoło irracjonalnym poglądom i zabobonom. Prosi, aby zachowali rozum i pamiętali, że nie żyjemy w średniowieczu.

Mieszkanie Foustka – zawalone książkami, mapami nieba, globusami. Foustek klęczy na podłodze, wokół niego stoją zapalone cztery świece, piątą trzyma w ręku, kreśli kredą wokół siebie koło, mamrocze coś pod nosem. Gdy rozlega się pukanie, szybko zapala światło, gasi świece, stara się zetrzeć ślady z podłogi. Gospodyni anonsuje gościa, ale nie wie, kto to jest, nie podoba jej się, jest kulawy, śmierdzi jakoś dziwnie, zapałkami jakby, albo siarką. Foustek z wahaniem decyduje się go zaprosić.

Gość przedstawia się jako Fistula. Podziwia wnętrze, chwali, że to wszystko ma swoje znaczenie. Prosi, aby Foustek nie wspominał nikomu o ich rozmowie, zastanawia się, czy gospodarz zgadnie, po co przyszedł. Gdy Foustek okazuje zniecierpliwienie, okazuje się, że gość dużo o nim wie. W końcu pyta, czy mówią mu coś takie imiona jak Marbuel, Loradiel, Lafiel. Foustek prze-

straszony każe mu się wynosić. Fistula cieszy się z reakcji – oznacza ona, że zrozumiał, z kim rozmawia. Prowadzą długą i wyszukaną konwersację, pełną aluzji i niedomówień. Fistula zabrania mu wzywania imienia Boga, wyznaje, że chce go „wtajemniczyć", na udające oburzenie zapewnienia Foustka o jego „naukowym poglądzie na świat" reaguje śmiechem, wskazując na ledwo zatarte koło na podłodze i świece oraz imponujący zbiór książek o magii. Oferuje mu siebie jako obiekt do badań naukowych. Foustek na próbę podaje mu rękę. Odskakuje z sykiem, rozcierając zmrożoną dłoń. Fistula proponuje, aby naukowiec wyznaczył mu jakieś zadanie do wykonania, na przykład pomoc w oczarowaniu sekretarki z Instytutu, Małgorzaty, w której Foustek się skrycie podkochuje. Naukowiec reaguje oburzeniem – z takimi sprawami potrafi sam sobie radzić i honorowo znieść przegraną, poza tym jest wierny swojej przyjaciółce. Fistula sugeruje, że za to ona nie jest wierna Foustkowi.

Wieczorne przyjęcie w ogrodzie Instytutu. Henryk Foustek opowiada Małgorzacie o konieczności istnienia Boga i pułapkach współczesnego laicyzmu. Ona, oczarowana nim, żałuje, że dotychczas nie zwracała na niego uwagi i wyznaje mu miłość. Co chwilę przeszkadza im któryś z kolegów, porywając Małgorzatę do tańca, lub Dyrektor bez powodzenia zalecający się do Foustka.

Mieszkanie Vilmy (również pracowniczki naukowej Instytutu i partnerki Henryka). Foustek odgrywa scenę zazdrości o Tancerza, który przynosi Vilmie kwiatki. Po skończonym odegraniu sceny gratulują sobie wzajemnie, a Vilma marzy, aby Foustek naprawdę był o nią zazdrosny. On wyznaje, że boi się samego siebie, że coś się z nim dzieje, „jakby coś ciemnego wypływało z niego na powierzchnię" (V. Havel, 1992a, s. 397). Vilma jest zła, że to ten inwalida namieszał mu w głowie. Tancerz przynosi jej kwiatki. Po jego wyjściu Foustek brutalnie bije ją po twarzy.

Vilma i Foustek w Instytucie. Ona ma podbite oko, prosi Małgorzatę o kawę, stwierdza pobłażliwie, że Foustek zawrócił sekretarce w głowie, oboje z zadowoleniem rozpamiętują ostatnią noc. Przychodzą inni pracownicy. Wchodzi Dyrektor, przez chwilę przygląda się wszystkim, po czym podchodzi do Kotrlego i pyta, jak mu się spało i czy ma jakieś kłopoty. Kotrlý zaprzecza. Dyrektor ujawnia, że stała się rzecz straszna – w ich Instytucie – strażniku naukowości nauki, zagnieździł się wirus. Pracownik NAUKOWY zajmuje się magią, alchemią i astrologią, a nawet nawiązał kontakty „z pewnym indywiduum z pogranicza paranauki, świata przestępczego i moralnego bagna" (V. Havel, 1992a, s. 401). Gdy Kotrlý usłużnie pyta, o kogo chodzi, ujawnia, że to doktor Foustek. Wówczas Małgorzata występuje z przemową jego w obronie. Dyrektor wyrzuca ją z pracy. Foustek sugeruje, że raczej należałoby ją wysłać do szpitala psychiatrycznego, po czym zapewnia, że podjął swoje badania dla dobra nauki i Instytutu i będzie w nich kierować się naukowym podejściem do rzeczywistości. Dyrektor zapewnia, że prawda zwycięży, po czym pyta, kto uporządkuje ogród. Gdy zgłasza się Kotrlý, kładzie mu rękę na ramieniu i obiecuje, że przyjdzie mu pomóc.

Mieszkanie Foustka. Fistula przyszedł zapytać, jak podoba się mu ich wspólny sukces. Foustek twierdzi, że nie wie, o co chodzi, a Małgorzata jest nim oczarowana dlatego, że po prostu po raz pierwszy miał okazję z nią porozmawiać. Fistula jest rozbawiony jego wiarą w przypadki i zbiegi okoliczności oraz tym, że zapomniał, jak wcześniej bał się nawet odezwać do Małgorzaty, a tym razem pełen elokwencji prezentował poglądy uważane przez Instytut za niebezpieczne. Gdy Foustek oskarża go o jakieś diabelskie machinacje, z rozbawieniem udowadnia mu, że sam narozrabiał – mógł prezentować poglądy zgodne ze stanowiskiem Instytutu, a nie snuć rozważania o Bogu. Foustek chce zerwać kontakty z Fistulą, a ten stwierdza, że to typowe dla adeptów, którzy pomyślnie przeszli pierwszy test, to po prostu coś w rodzaju kaca, który szybko mija, a adepci coraz bardziej rozsmakowują się w swoich możliwościach. Fistula zapewnia go, że to Vilma doniosła na niego z zazdrości o Małgorzatę.

Instytut. Lorencová poprawia makijaż, Kotrlý czyta gazetę, Neuwirth przegląda książkę. Zastanawiają się, kto zrobi kawę, skoro nie ma Małgorzaty. Wpada zdyszany Foustek, bez emocji przyjmuje komunikat, że Małgorzata próbowała popełnić samobójstwo. Wchodzi Dyrektor, pyta czule Kotrlego, jak mu się spało, po czym odbywa się przesłuchanie Foustka. Naukowiec przyznaje się, że przeczytał około 50 książek o magii, ale robił to z powodu swojego niepokoju o młodzież, która interesuje się ostatnio nadprzyrodzonością i dlatego postanowił wydać broszurę, w której pokaże, w jak ogromnej sprzeczności są te mistyczne nauki ze współczesnym naukowym poznaniem świata. Chciał oddać swoją teoretyczną wiedzę na usługi praktycznej walki ze złem, to znaczy śledzenia ognisk takiej działalności i demaskowania jej inicjatorów. Dlatego zdecydował się przeniknąć w owe kręgi przestępcze i zbierać materiały dowodowe, udając, że wierzy w magię i duchy. Miał zamiar złożyć Dyrektorowi raport dopiero, gdy będzie mógł przedstawić wnioski ze swoich badań. Dyrektor jest zadowolony z postawy Foustka i zobowiązuje go do składania raportów z przebiegu badań. Na zakończenie zapowiada, że jutrzejszy podwieczorek w Instytucie będzie balem kostiumowym o charakterze sabatu. Będzie to hołd dla pełnej poświęcenia pracy doktora Foustka.

Mieszkanie Vilmy. Foustek próbuje zrobić jej scenę zazdrości, ale przerywa zniechęcony. Oskarża kochankę o to, że doniosła Dyrektorowi o jego magicznych praktykach i dziwnym gościu. Vilma jest zaskoczona i oburzona – nigdy nie zrobiła niczego przeciw niemu. Każe mu się wynosić i nigdy nie wracać. Przestała go szanować po tym oskarżeniu i obrzydliwym wystąpieniu przed Dyrektorem, gdy zaoferował swoje usługi jako donosiciela. Zastanawia się, czy naprawdę nie opętał go jakiś diabeł. Foustek zaprzecza – jego gość pomaga mu tylko w lepszym poznaniu samego siebie i opanowaniu drzemiącego w nim zła. Sprzeczka kończy się próbą uduszenia Vilmy, którą przerywa wizyta Tancerza.

Mieszkanie Foustka. Naukowiec informuje gościa, że przyjmuje jego propozycję. Fistula ucieszony zapewnia, że nigdy o tym nie wątpił, zresztą po ich

pierwszych wspólnych sukcesach spodziewał się entuzjazmu Foustka. Gdy naukowiec pyta, o jakie sukcesy chodzi, wyznaje, że pięknie wyszło to umocnienie pozycji jego ucznia w Instytucie. Poza tym to co prawda bardzo dobrze, że dzięki drobnemu szwindlowi wybrnął z głupiej sytuacji, ale dyletancka próba oszukiwania tego, kto prowadzi go taką ekscytującą drogą, jest bardzo nieładna. Istniała przecież między nimi niepisana umowa, że nikomu nie będą opowiadać o tej współpracy, a już zwłaszcza składać raportów instytucjom, po których nie można spodziewać się niczego dobrego. Foustek zapewnia go skwapliwie, że obiecał składanie raportów tylko dlatego, żeby kontrolować, co wróg o nich wie i wprowadzać Instytut w błąd. Dzięki temu będzie mógł służyć sprawie jako człowiek Fistuli ukryty w samym centrum nieprzyjaciela, czyli „instytucji, która przeznaczona jest specjalnie do walki z nami!" (V. Havel, 1992a, s. 422). Fistula śmieje się i zapewnia, że wie, że Foustek wymyślił to wytłumaczenie przed chwilą, ale mu wybacza. Foustek ściska go serdecznie. Fistula odskakuje z sykiem, rozcierając sobie zmrożone ramiona.

Ogród Instytutu. Wszyscy poprzebierani za diabły, czarownice itd. Foustek w stroju Fausta. Dyrektor z Kotrlým chodzą czule, trzymając się za ręce, i planują jakieś pirotechniczne atrakcje. Przez scenę przechodzi Małgorzata, śpiewając piosenkę Ofelii i ubrana jak Ofelia w scenie obłąkania. Powtarza przemyślenia Foustka o konieczności istnienia Boga. Co chwilę inaczej zestawione pary tańczą, znikają w krzakach lub robią sobie wyrzuty.

Foustek próbuje coś wręczyć Dyrektorowi, wokół niego tworzy się krąg trzymających się za ręce postaci, który ciągle się powiększa. Dyrektor zapewnia go, że nie musi już prezentować mu swojego raportu. Komedia się skończyła, od początku wiedział, że Foustek tylko udaje lojalność, ale był ciekawy, jak zachowa się po pierwszej nauczce, tymczasem opluł wyciągniętą do niego dłoń. Foustek zaprzecza, twierdzi, że niczego nie mogą mu udowodnić. Dyrektor woła czekającego w ukryciu Fistulę. Fistula referuje swoją ostatnią rozmowę z Foustkiem. Foustek zarzuca mu kłamstwo. Dyrektor jest oburzony nazwaniem kłamcą swojego długoletniego osobistego przyjaciela i jednego z najlepszych współpracowników, który mu nigdy nie kłamie. Foustek rozumie nagle, że Fistula był prowokatorem i żałuje, że przez to wszystko stracił Vilmę. Dyrektor informuje go, że poddaje takiej próbie każdego, ale inni tak głupio się nie zachowują. Fistula zwraca mu uwagę, że cały czas przypominał mu, że ma do wyboru różne możliwości. Dyrektor podsumowuje, że nie można służyć wszystkim i jednocześnie wszystkich oszukiwać. Foustek oskarża o pychę władzę, która wykorzystuje naukę do niszczenia wszystkiego, co jej zagraża. Dyrektor śmieje się, że jak na przesłanie, to trochę banalne. W krajach bez cenzury takie mądrości potrafi wygłaszać nawet średnio inteligentny dziennikarz sportowy. Ale skoro to jego przesłanie, należą się brawa.

Dyrektor zaczyna klaskać, stopniowo dołączają się inni, przeradza się to w taniec. Kotrlý przynosi jakąś misę, z której wydobywa się gryzący dym. Dym zasnuwa wszystko łącznie z widownią.

Droga do piekła

W havlowskiej galerii karierowiczów doktor Foustek ma może trochę bardziej skomplikowane ambicje niż inni i przez chwilę wydaje mu się, że szuka jakiejś prawdy, ale ostatecznie on też z entuzjazmem stanie w ich szeregu. Wyrzeknie się wszystkich swoich poglądów tylekroć, ile razy pojawi się podejrzenie, że mogą się komuś nie podobać. To stanie z entuzjazmem po stronie materialistów, to po stronie diabła, to znów na odwrót. Tu zaprzeczy, tam pochwali i jest bardzo z siebie zadowolony. Uważa, że jego własna integralność i zasady moralne wcale na tym nie ucierpiały, a za to zdobył cenną umiejętność radzenia sobie z beznadziejnymi sytuacjami. Jest kolejnym mistrzem w konkurencji okłamywania samego siebie.

Doktor Henryk Foustek jest modelowym konformistą: żyje sobie spokojnie i wygodnie w strukturach Instytutu, funkcjonuje bez problemu w jego rytuałach, produkuje, tak samo jak inni, pseudonaukowe dywagacje, nie ma żadnych moralnych oporów przeciwko robieniu rzeczy, z którymi się nie zgadza i wypowiadaniu twierdzeń, co do których nie ma przekonania. Nigdy mu nawet nie przyszło do głowy, że mógłby nie wykonywać rozkazów. Bawi się w prywatny bunt w nadziei, że nikt się o tym nie dowie. Kiedy prawda wychodzi na jaw, traci ciepłą posadkę, czego bardzo żałuje. Najchętniej znów by coś nakłamał, kogoś zdradził i jakiegoś kozła ofiarnego podstawił zamiast siebie. Niestety, już nie może. Przegrywa.

Dramat *Kuszenie* powstał w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, w czasach dobrze już ugruntowanej tzw. normalizacji, czasach, w których panowało przekonanie, że można się trochę pobrudzić kolaboracją z reżimem, a trochę pozostać czystym. Jego bohaterami są pracownicy instytutu naukowego zajmujący się czymś, z czym się nie zgadzają i żyjący w stałym rozdwojeniu jaźni: jednym życiem w pracy, a drugim poza nią. Podrygujący w chocholim tańcu na obowiązkowych nieobowiązkowych spotkaniach, płaszczący się przed osobami posiadającymi władzę, wyszkoleni do wykonywania rozkazów bez zastanowienia i nie odzywania się bez pytania. Idealni obywatele państwa totalitarnego. Sprawnie funkcjonujący w jego strukturach, czerpiący z tego korzyści i nie poddający tego refleksji. Pogodzeni. Przystosowani. Na służbach zła, które reprezentuje Dyrektor i jego prowokator.

W ostatniej scenie Dyrektor przyznaje się Foustkowi, że podpuszcza w ten sposób wszystkich pracowników, że ich sprawdza. Ostatecznie okazuje się bardziej demoniczny niż jego dziwny przyjaciel, który poucza Foustka:

> Wystarczy, jeśli w imię dobrej sprawy zmobilizuje pan w sobie choćby tysięczną część tej przebiegłości, jaką pański dyrektor mobilizuje w sobie w imię złej sprawy od rana do wieczora! (V. Havel, 1992a, s. 409).

Diabeł na usługach diabła. W diabelskim świecie, gdzie droga pod ich przywództwem prowadzi tylko do piekła. Václav Havel w latach osiemdziesiątych widział to już wyraźnie. I szukał innej drogi.

Dysydencki Foustek

Najciekawszą inscenizacją *Kuszenia* była wspomniana już wersja Divadla Na tahu wyreżyserowana przez Andreja Kroba jeszcze w czasach dysydenckich (w roku 1988), a nagrana chałupniczo kamerą na kasety VHS[1]. Jak już pisałam, rozwój techniki dawał dysydentom nowe możliwości. Kiedy pojawiły się kamery, Krob zaczął nagrywać niezależny od rządowego serwis informacyjny – *Oryginální videojournal*. A skoro miał codziennie kamerę w ręku, postanowił namówić znajomych na zabawę w teatr i film zarazem. Zdjęcia do *Kuszenia* nagrywano w prywatnych mieszkaniach: jeśli tylko ktoś miał gdzieś odpowiedni kawałek pokoju czy ściany, grano na tym tle. Zdarzyło się nawet, że w trakcie zdjęć (trwających długo, bo była to zabawa po godzinach pracy) ktoś musiał mieszkanie opuścić i trzeba było ponownie nakręcić dane sceny w innym mieszkaniu. Imprezy ogródkowe wymyślane przez Dyrektora kręcono w przydomowym (niewielkim, choć zarośniętym) ogródku kogoś ze znajomych, który niestety sąsiadował z nasypem kolejowym, więc sceny te trzeba było filmować przez wiele dni, bo przy każdym przejeździe pociągu trzeba było robić przerwę (zresztą w finałowej scenie odkrywania kart przed Foustkiem pociąg też zagrał – z idealnym wyczuciem gwizdał dokładnie wtedy, kiedy Dyrektor robił pauzy, co pięknie podkreślało jego słowa i dramatyzm sytuacji). Pikanterii i historycznego kolorytu tej anegdocie dodaje fakt, że nagrywanie w ogródku przed zwyczajnym wielorodzinnym domem podglądał zaniepokojony praworządny obywatel CSRS. Mimo wnikliwej obserwacji nie mógł zrozumieć, co ci ludzie robią i długo wahał się, czy zawiadomić odpowiednie służby i co im w takim przypadku powiedzieć. Kiedy podjął decyzję, akurat sceny były gotowe, a ich twórcy żałowali, że podczas kręcenia zdjęć nie wpadła milicja i nie zagrała w ich filmie[2].

Do udziału w tym amatorskim przedstawieniu/filmie Andrej Krob namówił, podobnie jak wcześniej do prapremiery *Opery żebraczej*, swoich przyjaciół i znajomych. Najciekawsze było w tym to, że główną rolę, doktora Henryka Foustka, grał brat autora sztuki – Ivan Havel. A kolejnych znaczeń dodawała okoliczność, że Ivan Havel jest prawdziwym naukowcem. Cyberne-

---

[1] Płytę z nagraniem przedstawienia udostępnił mi reżyser. O Andreju Krobie pisałam w rozdziale VIII.

[2] Tę anegdotę opowiedział mi sam Andrej Krob (rozmowa 10 listopada 2015 roku w Teatrze Na tahu), pojawia się również w wywiadach z nim. Wycinki z działu dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d.).

tykiem po stażu w Stanach Zjednoczonych. Tak też cybernetyk szukał tu Boga i paktował z diabłem.

Václav Havel umieścił też w tym dramacie kilka milczących postaci. Jedna z nich nazywa się Petruška i pojawia się zawsze w towarzystwie zastępcy dyrektora, który zawsze trzyma ją za rękę. Zagrała ją Petruška Šustrová – dysydentka i tłumaczka z języka polskiego, a także, najwyraźniej, pierwowzór tej postaci.

Przedstawienie było zrealizowane w konwencji Teatru Na tahu – nie-aktorzy starali się mówić głośno i wyraźnie i jakoś przesadnie nie grać. Zasadą było to, żeby tekst sztuki wybrzmiał i był zrozumiały.

Naukowcy w miejscu pracy nosili białe fartuchy. Dokładnie był też pokazany system rządów dyrektora (Karel Bureš) – co chwilę podchodził do niego Sekretarz (w tej niemej roli Jan Kašpar, wspomniany już w rozdziale dziewiątym) i długo i w skupieniu szeptał mu coś na ucho. Fistulę grał (zupełnie zaskakująco) młody, długowłosy chłopak (Lukáš Hraběta) – swobodnie zachowujący się rockman, w niczym nie przypominający havlowskiego „rencisty", dziwny, mało demoniczny, ale nadrabiający to na przykład włażeniem na szafę lub innymi akcjami wymagającymi fizycznej giętkości.

Nawet chałupnicze nagranie pozwalało pobawić się w „filmowe" i „diabelskie" triki. Na przykład Fistula pstryknięciem sprawiał, że w ręku Foustka pojawiała się szklanka wody, a kiedy Małgorzata (Sylvie Krobová) odchodziła wyrzucona z pracy, same otwierały się przed nią drzwi i, roztrzaskując się, spadał żyrandol.

W finale Foustek podczas instytutowego festynu w ogrodzie, znikał bez śladu w dymie dobywającym się z misy Kotrlego, a zabawa kończyła się pożarem.

ROZDZIAŁ XIV

IDEALIZM CZY CYNIZM?

> Moim zdaniem to wcale nie przypadek, że z marzeń o idealnym mieście przyszłości pozostał ostatecznie tylko idealny kurnik!
>
> Václav Havel, *Rewitalizacja*

Architektura jako odzwierciedlenie stanu ducha

Akcja dramatu *Rewitalizacja* rozgrywa się w holu średniowiecznego zamku. Jego bohaterami jest zespół architektów, którzy mają za zadanie pomieszkać tam jakiś czas, aby przygotować plany architektoniczne rewitalizacji podzamcza. Zamiast starych malowniczych chałupek i krętych uliczek pamiętających jeszcze średniowiecze, ma tam powstać nowoczesne osiedle – wszystko ma zostać zrównane z ziemią, zabetonowane i postawi się tam bloki. (Co ciekawe, nie jest to szalony i przerażający pomysł Václava Havla, takie „rewitalizacje" zdarzały się w socjalistycznej Czechosłowacji dość często).

Szefem architektów jest inżynier Bergman, w jego zespole są architekci: jego żona Luisa, Kuzma Plechanow[1], Ulč, Macourková i młody Albert. Towarzyszy im trochę młodsza od Alberta sekretarka Renata oraz dziwny Sekretarz,

---

[1] To nazwisko komuś mogłoby się skojarzyć z marksistowskim ideologiem i mienszewikiem, ale nie ma to najmniejszego znaczenia. Václavowi Havlovi chodziło po prostu o rosyjsko brzmiące nazwisko, wskazujące na pewien czechowowski rys tej postaci. Michael Žantovský w biografii Havla przypomina, że Václav Havel chętnie „pożyczał" imiona znajomych postaciom ze swoich dramatów i że to nazwisko nosił czeski analityk systemowy pochodzenia rosyjskiego, który później, w czasach prezydenckich, dostał od Havla zadanie wybudowania sieci informatycznej Kancelarii Prezydenta (Žantovský, 2014, s. 283). Co ciekawe, jak zdradził mi czeski specjalista od dramatów Havla, profesor Vladimir Just, imię „Kuzma" w języku czeskim ma „antybohaterskie" konotacje: Kuzma to pechowiec, ale też *outsider*, mówi się: „To je Kuzma", co znaczy: „To jest głupek". Václav Havel zdecydowanie protestował przeciwko doszukiwaniu się w używanych przez niego nazwach własnych jakichś „głębszych" znaczeń i tropów interpretacyjnych. Kpił na przykład z aktorów wiedeńskiego Burgtheatru, którzy długo dociekali, dlaczego na przykład w sztuce *Kuszenie* postaci mają karmić pustułki. Wertowali jakieś dzieła ornitologiczne, doszukując się głębszego sensu. Tymczasem to nie miało najmniejszego znaczenia. Autor irytował się, że tracili czas na

który nie jest architektem i nie współpracuje z nimi, ale raczej ich wszystkich nadzoruje. Bergman czuje się przegrany i wypalony i oczekuje, że jego żona coś z tym zrobi, Albert kocha się w jego żonie, Renata kocha się w Albercie, Ulč co chwilę składa Renacie propozycje odwiedzenia go w jego pokoju, Macourkovą najbardziej podniecа władza, a Plechanow gra na skrzypcach i patrzy na to wszystko z dystansem filozofa.

Bergman całe życie lawiruje, dzięki czemu dochrapał się stanowiska głównego projektanta. Nie ma stałych poglądów na nic, tylko czuje się sam ze sobą fatalnie. Ulč jest zagorzałym zwolennikiem nowoczesności w architekturze i najchętniej by wszystko radykalnie zmodernizował i usunął wszelkie ślady niepostępowej przeszłości. Albert jest młodym idealistą i chce budować nowe z szacunkiem dla historii. Plechanow wydaje się widzieć więcej niż inni i jest jedną z niewielu postaci, która mówi prawdę. Podobnie jak Luisa – osoba bliska mu duchowo, w której był kiedyś zakochany, a pewne znaki wskazują, że nie jest to tylko kwestia przeszłości. Macourková próbuje zwrócić na siebie uwagę Sekretarza. Sekretarz nieustannie gdzieś się spieszy, gdzieś biegnie i coś załatwia. Wszyscy się go wyraźnie boją.

W pierwszej scenie odwiedza ich delegacja mieszkańców podzamcza. Przynoszą protest z 216 podpisami przeciw planowanemu zniszczeniu ich domów i pozbawieniu ich zaplecza egzystencjalnego. Inżynier Bergman nie rozumie, dlaczego zgłaszają się z tym do niego. On tylko wypełnia zadanie, które dostał. Po chwili nadbiega Sekretarz, ogląda protest, docieka, kto to napisał, zauważa, że na podzamczu mieszka 2000 osób. I to w urągających higienie warunkach. Dlatego zaleca im odwołać protest. Delegaci nie chcą. Sekretarz konstatuje, że to szantaż mniejszości, która podszywa się pod głos większości. Po jego wyjściu Bergman uspakaja ich, że i tak na razie jest to w fazie projektów.

Następnie, przy wspólnym obiedzie, Plechanow wspomina, że miejscowa legenda głosi, że na tym zamku duch hrabiego zrzuca zakochanych z wieży do zamkowej fosy. Podobno były już przypadki śmiertelne. Następnie Albert kłóci się o ideę architektury z technokratą Ulčem. Uważa, że należałoby budować z szacunkiem dla przeszłości, potrzeb ludzkiego ducha i różnorodności życia. Później, kiedy zostaje w holu sam, pyta przebiegającego Sekretarza, co stało się z delegatami. Domyśla się, że zostali zamknięci w lochu głodowym. Sekretarz uspokaja go, że głód ich tam z pewnością nie trapi i pyta go, czy nie wie przypadkiem, kto im napisał ten protest. Albert zaprzecza.

Luisa rozmawia z Albertem, cieszy się, że jest wśród nich choć jedna osoba, która mówi to, co myśli. Chłopak jest zły na siebie, że dał się podpuścić. Ona wspomina, że kiedyś oni wszyscy też byli takimi idealistami i chcieli

---

głupstwa, a ich zadaniem było po prostu dobrze nauczyć się tekstu i powtórzyć go bez żadnych zmian (Bratinka i in., 2010, ss. 153–154).

zmieniać świat na lepszy. „Nawet Ulč?" – dziwi się Albert. Nie, on zawsze mówił to samo. Tylko wtedy z większym zapałem.

Plechanow podziwia idealizm Alberta, życzy mu, żeby go nie stracił i zapewnia, że to daje jemu może już ostatnią nadzieję na tym świecie.

Bergman tłumaczy Albertowi, że powinien zwracać większą uwagę na to, kto słucha jego wypowiedzi i że w przyszłości więcej taktyki by mu nie zaszkodziło. Później żali się żonie, że życie mu zbrzydło i że był na wieży i rozważał samobójczy skok do fosy. Luisa analizuje jego zakłamanie, które sprawia, że Bergman nie może wytrzymać sam ze sobą.

Sekretarz zwołuje wszystkich, ponieważ zaszczyca ich swoją obecnością nowy inspektor, który do nich przemówi. Macourková biegnie mu się podlizać i proponuje kawkę. Inspektor mówi to, co sobie wszyscy myślą: że pomysł z rewitalizacją był bez sensu, że rewitalizacja nie musi zaraz oznaczać zrównania z ziemią i bloków, że wyjątkowa atmosfera tego miejsca nie zostanie zniszczona, że każdy człowiek jest inny i każdy chce żyć po swojemu, a oni nie muszą się niczego bać i mogą poczuć się wolni. Albert przy tej okazji wstawia się za uwięzionymi delegatami. Inspektor każe Sekretarzowi ich wypuścić. Architekci cieszą się z wolności i tego, ile teraz zaplanują pięknych rozwiązań architektonicznych. Nawet się z tej radości upijają. Pijany Albert wyznaje miłość Luisie. Macourková próbuje przespać się z Ulčem, ale ten okazuje się impotentem.

Następnego dnia wszyscy budzą się z kacem. Albert jest szaleńczo zakochany w Luisie, Renata w nim. Bergman jest zazdrosny o żonę, a ona, tłumacząc mu swoje zauroczenie Albertem, w tajemnicy zdradza mu, co jej mówił ten chłopiec, wyznając miłość. Bergman uderza w sprawdzony ton cierpiętniczy. Luisa ma dość jego przedstawień i solennie zapewnia, że już mu nigdy nie uwierzy. Bergman w takim razie idzie skoczyć z wieży. Luisa mu uwierzy i przestraszy się. Wszyscy próbują go zatrzymać.

Nadchodzi Drugi Inspektor. Odwołuje wszystko, co powiedział Pierwszy. Rewitalizacja ma się odbyć tak, jak wcześniej planowano, architekci mają wykonywać rozkazy. „Za długo to się tą wolnością nie nacieszyliśmy" (V. Havel, 1992a, s. 470) – kwituje Luisa. Bergman tłumaczy wszystkim, że muszą się przystosować do warunków. Albert wścieka się. Jak mogli wczoraj tak entuzjastycznie przysięgać, że nigdy nie pozwolą sobie odebrać wolności, a dziś z tego zrezygnować? Jak mogą zachowywać się jak szmaty? Chce mu się rzygać. Bergman tłumaczy mu, że ze swoich postanowień nie zrezygnowali, tylko muszą zmienić sposób wcielenia ich w życie. Albert nie ma zamiaru przestawać z konformistami. Wtedy Bergman wyśmiewa się z jego wyznania miłości, o którym mu w tajemnicy powiedziała Luisa. Albert chce wybiec na wieżę, ale zatrzymuje go Sekretarz. Wykręca mu ręce i zamyka w lochu. Wszyscy przyglądają się temu i słabo protestują. Nagle czują zapach gazu. To Renata próbowała się otruć.

Do zamku przychodzą żony delegatów mieszkańców. Okazuje się, że ich mężowie wciąż siedzą w lochu. Sekretarz informuje je, że okazało się, że w tej

sprawie nie chodziło o żadną niewinną petycję, ale o bardzo poważną sprawę: zaplanowany sygnał do rozpętania histerycznej kampanii.

Ponownie odwiedza ich Drugi Inspektor. Informuje architektów, że prace nad rewitalizacją są tymczasowo wstrzymane, a teraz ich zadaniem będzie „pryncypialna dyskusja na temat optymalnych alternatyw przyszłego rozwoju" (V. Havel, 1992a, s. 481).

Po jego wyjściu zebrani mówią o najróżniejszych drobiazgach (choćby o tym, że na zamkowej wieży zagnieździł się bocian), unikając głównego tematu. Unikają tej kwestii tak ostentacyjnie, że aż wydaje się ona krzyczeć. Przypomina to rozmowy czechowowskich bohaterów. Zresztą cały ten dramat jest stylizowany na Czechowa, a jego najbardziej czechowowski bohater nosi rosyjskie nazwisko i gra tęskne melodie. No i cały czas wisi nad wszystkimi czechowowska strzelba – samobójczy skok z wieży.

Po chwili wpada Sekretarz i pyta, czy już mają mnóstwo nowych, innowacyjnych pomysłów. Luisa prosi, żeby już wypuścił Alberta z lochu.

Po chwili wchodzi Albert. Ale jest już kimś innym. Wraca z więzienia złamany. Nic go nie interesuje, nic nie mówi, nie słucha ich rad i pocieszeń. Powoli wstaje od wspólnego stołu i odchodzi na górę, schodami prowadzącymi na wieżę. Idzie za nim Plechanow.

Po chwili słyszą odgłos spadającego z dużej wysokości i roztrzaskującego się o ziemię ciała. Wybiegają zaniepokojeni.

Wracają przepełnieni smutkiem. Bergman wygłasza mowę pogrzebową. Albert pyta, czy zauważyli, że na zamkowej wieży zagnieździł się bocian.

Zmaganie

W *Rewitalizacji* zmaga się życie z martwotą. Idealizm z cynizmem. Prawda z wyrachowaniem. Ostro ścierają się w scenie kłótni Alberta i Ulča o istotę architektury. Ulč technokrata chciałby wszystko wtłoczyć w ramki, wyjaśnić, unowocześnić. Protesty osób uszczęśliwianych w ten sposób zaleca ignorować, bo „gdyby się na takie rzeczy zwracało uwagę, to niczego by się nie zbudowało i cywilizacyjnie nie ruszylibyśmy z miejsca" (V. Havel, 1992a, s. 444). Uważa, że wie lepiej, czego inni potrzebują, że będą szczęśliwsi, kiedy on zbuduje im centralne ogrzewanie, pralnie i śmietniki. Tych, którzy o tym nie marzą, nazywa niedouczonymi wieśniakami. Zupełnie umyka mu coś, o czym wie Albert: że ludzie potrzebują też duszy, że ważny jest szacunek dla przeszłości, że lepszego życia nie da się zaplanować, że miasto rozwijające się przez wieki i budowane przez ludzi odnoszących się z pokorą do wszystkiego, co ich przerasta – do przyrody, piękna, dziedzictwa przodków – jest prawdziwym miastem, a blokowisko tylko jego atrapą. Albert wie, że: „nikt z nas nie ma recepty na powszechne szczęście ani prawa kompleksowego organizowania według niej ludziom życia" (V. Havel, 1992a, s. 446). A takie osiedla, w ja-

kie chcą zmienić stare podzamcze, są przykładem zarozumiałości architektów, którzy myślą sobie, że zrozumieli, według jakich zasad funkcjonuje życie. Bo najgorsze, co człowiek może zrobić, to sądzić w swojej pysze, że ogarnie wszystko rozumem. A jedynym ratunkiem może być szacunek do życia, wraz z jego nieobliczalną różnorodnością i jego tajemnicą.

Spór życia i prawdy z przemocą i bezdusznością odbija się też w przemówieniach nadchodzących nie wiadomo skąd i nie wiadomo kogo reprezentujących Inspektorów. Pierwszy symbolizuje wolność, entuzjazm i spontaniczną ludzką twórczość. Drugi bezruch totalitaryzmu. Ich program i kolejność występowania można też zinterpretować jako model historii Czechosłowacji od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych. Początkowy wybuch wolności i nieskrępowanej kultury praskiej wiosny, zniszczenie tego przez normalizację i kolejną fazę: pogrzebanie wszelkich przebłysków wolności i genialności ludzkiego ducha pod warstwą rezygnacji i obojętności. (Zresztą Drugi mówi, że błędy Pierwszego trzeba było leczyć skalpelem, a w to miejsce można logicznie podstawić najazd na Czechosłowację w sierpniu 1968 roku).

Václav Havel w listach z więzienia zastanawiał się nad kwestią owej rezygnacji, poddania się, pogodzenia ze zwycięstwem porządku śmierci nad wolnością ludzkiej duszy. I doszedł do wniosku, że nikt z zewnątrz nie może tego zrobić. Że zabić w sobie duszę może tylko człowiek sam. Tak, jak zrobił to Albert. To nie więzienie przemieniło idealistę Alberta w Alberta-cynika. Zrobił to sam. Może jego idealizm nie miał wystarczająco silnych fundamentów i dlatego złamał się na pierwszej przeszkodzie?

Václav Havel tak mówił o więzieniu:

> Znam wielu ludzi, również wśród moich przyjaciół, którzy wrócili z więzienia i we wszystkim, co później robili czy po prostu w ich życiu pozostał ślad jakiegoś zranienia, poczucia krzywdy, goryczy, pewnej deformacji, niekiedy wręcz paranoi. Poczucia, że jest się ofiarą jakiegoś spisku, kimś śledzonym i tym podobnie. Wydaje mi się, że ja uniknąłem tego rodzaju deformacji[2].

Albert kapituluje, Plechanow skacze z wieży. Dlaczego to robi? Z rozpaczy? Czy może po to, żeby uratować jakiś sens? Zaprotestować przeciwko popadaniu przyjaciół w marazm, rezygnację, życie dyktowane porządkiem śmierci. Z tych powodów dokonał samospalenia Jan Palach – trzymając się nadal tropu interpretacyjnego historii Czechosłowacji. Zmaganie życia z martwotą trwa dalej. A w tym starciu może życie nie jest tak zupełnie bez szans.

---

[2] Wypowiedź z filmu *Václav Havel – česká pohádka* / *Václav Havel – Ein böhemisches Märchen* (Fíla, 1993).

Pod surowym okiem Sekretarza

Najciekawszą inscenizacją *Rewitalizacji* była wersja z praskiego Realistického divadla w reżyserii Karela Kříža, która miała premierę 30 marca 1990 roku (scenografia: Jaroslav Malina)[3].

Zamkowy hol, w którym rozgrywa się akcja sztuki, sprawiał wrażenie dość zdewastowanego, wyraźnie remontowany był bardzo dawno, a przy tym pobieżnie i przy użyciu najtańszych materiałów. Wszystko nosiło ślady zniszczenia i niedbałej prowizorki. Ściany były odrapane, stare drzwi zostały zastąpione tekturowymi (z szybami zaklejonymi gazetami), na galerii brakowało barierki, a schody były zrobione ze starych nieheblowanych desek. Był to hol takiego zamku, przez który przetoczyć się musiało co najmniej kilkadziesiąt lat socjalistycznego gospodarowania.

Jeszcze zanim podniosła się kurtyna, wychodził przed nią Sekretarz (Rudolf Stärz) z dzwonkiem i sprawdzał, czy wszystko w porządku, po czym obrzucał publiczność surowym wzrokiem. Przez całe przedstawienie będzie biegał bardzo zaaferowany z surową miną i sprawiał wrażenie, że wie więcej niż inni.

Inżynier Bergman (Karel Pospíšil) był przyzwyczajony do przemawiania. Widać też było wyraźnie, jak podczas swoich monologów szukał słów, które pozwoliłyby lepiej ukryć prawdę. Jego użalanie się przed żoną było bardziej płynne, bo choć nadal kłamał, to widać było, że robił to już tyle razy, że znał własne kłamstwa na pamięć. Podczas wspólnych posiłków demonstracyjnie ustawiał na stole buteleczki z lekarstwami, żeby pokazać, jak jest nieszczęśliwy i jak bardzo cierpi. Spory o sens i przesłanie architektury go w najmniejszym stopniu nie interesowały. Dawał wyraźnie do zrozumienia, że to nie ma znaczenia, bo oni są tu tylko od wykonywania rozkazów i na nic nie mają wpływu. Nawykły do wygłaszania frazesów, podsumowywał spór sentencjonalnie: „Jestem za postępem, ale postępem z ludzką twarzą" (V. Havel, 1992a, s. 447).

Luisa (Jaroslava Pokorná) była piękną i mądrą kobietą, doświadczoną latami życia u boku hipokryty. Ulč (Jan Novotný) miał wyraźne problemy seksualne, ponieważ co chwilę – zgięty w pół – namawiał Renatę (Jana Franková), żeby go odwiedziła w jego pokoju i wnikliwie oglądał nogi koleżanki Macourkovej (Miluše Šplechtová), kiedy ta zasiadała do obiadu. Za to ona usilnie starała się zwrócić uwagę Sekretarza, nie tylko krótkimi obcisłymi spódniczkami, ale też narzucając mu się przy każdej okazji, zastępując drogę i prezentując przy tym swoje wdzięki. Architekci chodzili w służbowych białych fartuchach, tylko jeden Plechanow (Pavel Rímský) chodził w starodawnej brązowej bonżurce. Albert (František Kreuzmann) był typowym młodym człowiekiem

[3] Korzystałam z rejestracji przedstawienia znajdującej się w archiwum praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., videotéka, sygn. 249).

z końca lat osiemdziesiątych, w marmurkowych dżinsach, modnej bluzie i butach do połowy łydki. Renata zakochiwała się w nim wyraźnie dlatego, że miał ideały, że nie był tak zakłamany jak inni, że był tożsamy sam z sobą. Najbardziej pociągał ją w nim jego idealizm.

Ulč wierzył w swoją nowoczesność i uszczęśliwianie ludzkości na siłę, więc kiedy Pierwszy Inspektor odwoływał zamienianie średniowiecznego podzamcza w blokowisko, z miną obrażonego dziecka zabierał makietę zamku otoczonego blokami i odnosił ją sobie do pokoju. Wcale nie cieszył się z innymi chwilową wolnością, tylko wyrażał swoje wątpliwości. Wtedy Albert zirytowany jego uwagą, że wolność to jeszcze nie znaczy nieodpowiedzialność, wyrywał mu z rąk model zamku i zabierał się do bójki. Rozdzielał ich Bergman, wygłaszając przemowę, w której przyznawał rację obu stronom. Podkreślał, że najważniejsze jest to, że teraz będą robić to, co chcą, a nie to, do czego są zmuszani. Że strach nie będzie już zwyciężał nad prawdą. Posłuszność nad odpowiedzialnością. A głupota nad wolnością – dodawali inni. Renata słuchała tego z zachwytem skulona na schodkach. Była szczęśliwa.

Kiedy Sekretarz z marsową miną wyprowadzał Delegatów (Steva Maršálek i Vlastimil Zavřel) z lochów, ci byli wyraźnie przerażeni i gratulacji Bergmana, że znaleźli się na wolności, nie traktowali poważnie. Było jasno widać, że bynajmniej nie idą do domu. Oczywiście Bergman tego nie zauważał. Miał dobry trening w konkurencji ignorowania rzeczywistości.

W scenie radosnych tańców pod koniec pierwszego aktu architekci zrzucali fartuchy, a Ulč molestował Renatę, na szczęście udawało jej się uciec i zatańczyć z Albertem. Ale on znów uciekał od niej do Luisy, a na Ulča rzucała się Macourková. Plechanow nie brał udziału w zabawie. Siedział ze skrzypcami i filozoficznie pił. A podczas gdy Albert wyznawał miłość Luisie, spał na krześle w iście cyrkowy sposób – cały czas trzymając skrzypce tylko brodą.

Po przemówieniu Drugiego Inspektora (Jan Hrušínský) i przywróceniu rewitalizacji Ulč triumfalnie przynosił i znów stawiał na środku makietę podzamcza z blokami.

W scenie, w której Albert oskarża wszystkich o zdradę ideałów, a następnie zostaje wtrącony do lochu, Renata stała cały czas po jego stronie, również fizycznie, czego on oczywiście wcale nie zauważał, a kiedy, po chwycie Bergmana poniżej pasa, próbował stamtąd wybiec, łapali go w dwa ognie: nie tylko Sekretarz, ale również Ulč.

W ostatniej w sztuce scenie wielkiego użalania się Bergmana nad sobą Bergman wymyślał sobie rzeczowo i bez większego zaangażowania obraz świata po jego hipotetycznej śmierci, a mimo to Luisa ponownie dawała mu się nabrać. Sam był tym zaskoczony. Przez chwilę nie mógł uwierzyć, a później postanawiał wykorzystać ten rzadki sukces i porwać ją do sypialni. Wszystko niszczył mu Sekretarz surowym poleceniem zwołania wszystkich na zebranie.

W scenie po wypuszczeniu Alberta z lochu wszyscy starali się go rozruszać, Ulč nawet proponował mu przyjacielskie boksowanie, ale Alberta nic nie

obchodziło. Tylko jeden Plechanow stał pod ścianą i rozumiał wszystko. Szedł za Albertem na wieżę dopiero po chwili. Luisa zatrzymywała go jeszcze pytaniem, czy sądzi, że Albert mógłby… Plechanow odpowiadał jej powątpiewającym grymasem.

Mowę pogrzebową wygłaszał Bergman na początku z bólem i prawdziwie, ale po chwili wpadał już w swoje ulubione koleiny frazesu i umiarkowanego patosu. Zza jego ramienia kontrolował przemowę Sekretarz z surową miną i niekiedy kiwał akceptująco głową.

ROZDZIAŁ XV

POLITYCY W TEATRZE

W samym centrum mojego myślenia politycznego stał zawsze człowiek.

Václav Havel, *Odchodzenie*

Tło

Václav Havel zaczął pisać ten dramat jeszcze przed aksamitną rewolucją, jeszcze zanim został prezydentem i jeszcze zanim poznał osobiście świat polityki i polityków. Kiedy wszystko wokół zaczęło się zmieniać, wyrzucił niedokończoną sztukę, przekonany, że ten temat jest już nieaktualny. Później, po latach spędzonych na szczytach życia politycznego, postanowił do niego wrócić. Dowiedział się, że tekst ocalał – z kosza wyciągnęła go i przechowała wieloletnia współpracowniczka Havla[1]. Okazało się, że nic nie stracił na aktualności, a po piętnastu latach jest nawet bardziej aktualny.

Václav Havel wydał drukiem *Odchodzenie* po dwudziestu latach przerwy w pisaniu dla teatru. Ten dramat nie powstawał, jak poprzednie, jako jeden z tekstów dramatopisarza na indeksie piszącego „do szuflady". Tym razem była to sztuka napisana przez byłego prezydenta i jako taka budziła zrozumiałe emocje, zwłaszcza w mediach. Jak już wspominałam, dziennikarze liczyli na ujawnianie jakichś pikantnych szczegółów, demaskacje i zemstę na wrogach. Otrzymali dramat, który nie pasował do ich oczekiwań. Próbowali ze wszystkich sił wtłoczyć go w wąskie ramki swojego rozumowania: twierdzili, że główny bohater to sam Havel, jego partnerka to Dagmar Havlová, a polityczny oponent to Václav Klaus. Tylko, że nadal nic się nie zgadzało.

[1] Anna Freimannová – żona wspominanego już wielokrotnie Andreja Kroba, niegdyś pracowniczka Teatru Na zábradlí, w czasach prezydentury Václava Havla jego bliska współpracowniczka, obecnie szefowa działu wydawniczego Biblioteki Václava Havla i redaktorka ukazujących się tam książek. Historia pierwszej wersji tekstu została opisana w programie do prapremierowego przedstawienia w Teatrze Archa i wspomniana przez Václava Havla w jego wspomnieniowej książce (V. Havel, 2006, s. 177).

Tekst się opierał. Dlatego zajęli się organizowaniem skandali wokół jego inscenizacji. Między innymi z powodu nagonki mediów nie doszła do skutku prapremiera tego tekstu w praskim Teatrze Narodowym, a kiedy autor zdradził, że główną rolę kobiecą pisał z myślą o swojej żonie i chciałby, żeby ona to zagrała, dziennikarze, nie wiadomo dlaczego, oszaleli i rozpoczęli nagonkę na Havlów. W końcu, w jakiejś niezdrowej atmosferze, prapremiera odbyła się w mało znaczącym teatrze impresaryjnym[2], a główną rolę kobiecą zagrał ktoś inny.

Reakcja mediów znów była przesadna. Przeważały druzgoczące recenzje. Tekst sztuki oceniano jako fatalny, a o autorze twierdzono, że już nie umie pisać. Tymczasem ten dramat nie różni się od poprzednich dramatów tego autora, co więcej – jest w pewnym sensie jego opus magnum, dziełem, do którego wiodą tropy z wszystkich poprzednich dzieł i które oprócz tego odsyła ku tropom interpretacyjnym fundamentalnych dzieł dramatycznych innych autorów. Przede wszystkim *Króla Leara* Shakespeare'a i *Wiśniowego sadu* Czechowa, ale też dramatów Samuela Becketta.

Może w przeczuciu tych niezdrowych emocji (choć ich siła wyraźnie Havla zaskoczyła) autor opatrzył sztukę zastrzeżeniami dotyczącymi inscenizacji. Brzmią bardzo podobnie do tych, którymi niegdyś Sławomir Mrożek opatrzył *Miłość na Krymie*:

> Aby sztuka właściwie zabrzmiała, powinna być grana normalnie, poważnie, powściągliwie i naturalnie; nie powinno się jej ozdabiać jakimiś groteskowymi ruchami, żartobliwymi pomysłami inscenizacyjnymi, przesadnymi gestami czy intonacjami, robieniem min, biomechaniką ani żadnymi innymi krzykliwymi pomysłami, które miałyby tekst wytłumaczyć, interpretować go, ilustrować czy po prostu czynić zabawniejszym. Autor nie zaleca również dokonywania w sztuce zbyt wielu skreśleń, zwłaszcza przypadkowych. I doprawdy nie chodzi tu o ślepą miłość do własnego tekstu, tylko o praktyczne doświadczenie: skreślenia mogą łatwo porozrywać sieć znaczeń, która spaja sztukę czy naruszyć jej specyficzny rytm, co – paradoksalnie – zazwyczaj powoduje większą nudę niż ta, która mogłaby grozić w przypadku zachowania tekstu w całości (V. Havel, 2007, s. 9).

Politycy

Głównym bohaterem *Odchodzenia* jest Wilhelm Rieger, który właśnie odchodzi z przywódczego stanowiska w państwie – z bliżej niewyjaśnionych powodów przestaje być kanclerzem. Najprawdopodobniej kończy mu się kadencja, ale w jakim państwie kadencja kanclerza trwa piętnaście lat? Prawdopodobnie jest to sugestia, żebyśmy tego państwa nie szukali na mapie ani w historii,

---

[2] Premiera sztuki Václava Havla *Odcházení* odbyła się w Divadlo Archa, w reżyserii Davida Radoka 22 maja 2008 roku. Zbiór recenzji z przedstawienia i poprzedzających go dyskusji znajduje się w dziale dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (Divadelní ústav Praha, b.d., bibliografie).

bo jest modelem państwa. I to państwa nie tyle nawet totalitarnego, co mafijnego. Ale to nie ma większego znaczenia, bo ta mafijność wyraźnie przypomina również totalitarne układy.

Podobnie nie należy próbować zidentyfikować epoki, w której się to odgrywa, bo choć padają często nazwiska znanych polityków, z którymi spotykał się były kanclerz, to pochodzą z różnych czasów. Od Mołotowa do Havla, poprzez Mao Tse-tunga i Czang Kaj-szeka.

Riegera poznajemy przed wytworną willą, która przez ostatnie piętnaście lat była jego rezydencją. Były polityk myśli sobie, że nic się nie zmieni, będzie nadal otaczanym wielkim szacunkiem, bogatym człowiekiem mieszkającym w owej willi. Mieszka tam z nim (marudna i sklerotyczna) matka, młodsza córka Zuzanna, jego „wieloletnia przyjaciółka" Irena i przyjaciółka Ireny, Monika. Usługuje im stary, niedołężny sługa Oswald. Były sekretarz Riegera, Hanuš, zajmuje się oddzielaniem prywatnego majątku byłego kanclerza od majątku państwowego – co chwilę będzie wynosił a to obraz, a to rzeźbę, a to telefon, informując byłego szefa, czy musi to oddać, czy może sobie wziąć, albo będzie pytał zatroskany, czy nie powinni może zwrócić państwu kompletu linijek albo butelki atramentu. W pobliżu kręci się też Viktor – były sekretarz byłego sekretarza Hanuša, który ma zawsze wcześniej niż inni najnowsze informacje. Od czasu do czasu pojawia się też ogrodnik, który okazuje się mieć informacje jeszcze świeższe niż te Viktora.

W pierwszej scenie pojawiają się bezczelni dziennikarze, pracujący, jak twierdzą, dla różnych krajowych i zagranicznych pism, ale po kilku dokładniejszych pytaniach okazuje się, że przede wszystkim dla brukowca „Fuj". Rieger z lubością wyrzuca z siebie przed nimi frazesy, tak jak robił to przez ostatnie piętnaście lat, podczas których był kanclerzem. Na przykład taki:

> W samym centrum mojego myślenia politycznego stał zawsze człowiek. Człowiek jako wolny, szczęśliwy i nieustannie się doskonalący obywatel, obdarzony szczęśliwą rodziną (V. Havel, 2007, s. 17).

Były kanclerz nie zapomina zachwycić się własną łaskawością:

> W imię wolności słowa znacząco ograniczyłem cenzurę… szanowałem wolność zgromadzeń… przecież za moich rządów nie rozpędzono nawet połowy demonstracji! (V. Havel, 2007, s. 18).

Widać, że frazes ten powtórzył już tyle razy, że przestał zauważać wzajemną sprzeczność tych twierdzeń. Twierdzi też, że ostro walczył z korupcją.

W końcu dziennikarz pyta, czy były kanclerz nie obawia się utraty immunitetu i tego, że będzie musiał wyprowadzić się z tej willi. Mieszkańcy willi są zaskoczeni – w ogóle nie przyszło im to do głowy.

Riegera odwiedza Vlasta – starsza córka z milczącym małżonkiem. Zapewnia, że w razie czego mogą się przecież przeprowadzić do niej, podkreśla swą

miłość do ojca i to, że chce wyłącznie jego dobra, dlatego proponuje mu, żeby czym prędzej przepisał na nią cały majątek. Vlasta też jest osobą, która wydaje się wiedzieć więcej. Proponuje to ojcu, ponieważ obawia się, że niebawem może zacząć obowiązywać nowe prawo:

> Na przykład zastosowanie zasady egzekucyjnego zajęcia mienia prywatnego w przypadku podejrzenia o uchylanie się od śledztwa w jakiejś sprawie (V. Havel, 2007, s. 27).

Kiedy Wilhelm na chwilę zostaje sam, odwiedza go Bea Weissenmütelhofová – politolożka i multikulturalna socjopsycholożka, która studiowała również intermedialną komunikację. Przychodzi z jego książką w ręku z prośbą o autograf, ponieważ jest zachwycona głębią jego myśli politycznej.

Następnie odwiedza go Vlastík Klein (jeszcze wiceminister, ale już wkrótce wicepremier, a najpewniej i kanclerz). Zapewnia Riegera, że nowe kierownictwo chce mu wynająć tę willę za niewielką sumę, oczywiście pod warunkiem, że poprze nową władzę. W końcu przecież nikt nie chce destabilizować demokratycznego porządku w kraju. Rieger mówi, że się zastanowi.

Podczas wizyty Kleina Viktor prezentuje mu się jako człowiek gotów popełnić każde świństwo i służyć temu, kto akurat ma władzę. Klein wydaje mu zawoalowane polecenie dostarczenia właśnie znalezionej starej prywatnej korespondencji Riegera w ręce Kaňkovej – przedstawicielki nowej mafii oplatającej państwo.

Bea odwiedza Riegera ponownie. Całują się w altance, ale przyłapuje ich na tym Irena.

Rieger dostaje dekret z nakazem eksmisji do kawalerki w wiosce „sto wiorst stąd". Chce się przeprowadzić do Vlasty, ale córka tłumaczy mu, że to niemożliwe, bo u niej się przecież nie zmieszczą, a ojciec będzie miał na wsi taki wspaniały spokój. Viktor proponuje mu nową pracę: właśnie przyszła propozycja, że mógłby jeździć po kraju i opowiadać wesołe anegdotki z życia kanclerza i pikantne plotki o innych politykach. Jako przerywnik puściłoby się jakieś przeboje, a Irena mogłaby jeździć z nim jako wizażystka. Rieger jest załamany. Przeżywa głęboki kryzys.

Przychodzą po niego strażnicy (funkcjonariusze którejś z licznych w państwie policji, milicji czy armii, a dokładniej ludzie jednego z Kaňków). Będzie przesłuchiwany. Musi złożyć wyjaśnienia w sprawie jakichś swoich prywatnych nieprzyzwoitych listów sprzed wielu lat.

Rieger siedzi na walizkach przed willą, wszyscy szykują się do przeprowadzki, czekają na powóz. Ogrodnik przynosi informację, że ta willa wraz z należącym do niej wiśniowym sadem została właśnie sprzedana. Kleinowi. Po chwili słychać wycie motorowych pił – wiśniowy sad już się wycina.

Viktor jest zadowolony z nowej posady u Kleina. Jest na razie jego doradcą, ale liczy na więcej. Właśnie zwolniło się stanowisko wiceministra. Nowy

rząd ma znakomity pomysł na rozwój gospodarki: ma zamiar znacząco obniżyć podatki i jednocześnie znacząco podwyższyć świadczenia społeczne. Nadchodzi sam Klein. Chwali się, że w tej willi będzie miał biznes:

> Tutaj, gdzie jest teraz nieprzynoszący zysków sad, zbudujemy średniej wielkości centrum handlowo-rozrywkowe. Będą tam trzy kina, pięć sklepów, salon masażu, salon fryzjerski, butik, sklep mięsny, stacja benzynowa, sala taneczna, gabinet tatuażu, kino, antykwariat, sklep mięsny, redakcja „Fuj" i trzy restauracje, w tym tajska. Tam, w tym budynku obok, będzie kasyno. W naszych czasach jest to po prostu niezbędne! (V. Havel, 2007, ss. 75–76).

A w willi będzie nowoczesny klub erotyczny. Poprowadzi go osoba niemająca nic wspólnego z polityką – wujek Kaňka.

Klein udziela wywiadu do „Fuj" (redagowanego przez rodzinę Kaňków). Zapewnia, że chce:

> w przyszłym okresie nawiązać do wszystkiego, co było w poprzednim okresie dobre, a jednocześnie uwolnić się od wszystkiego, co w poprzednim okresie było złe (V. Havel, 2007, s. 79).

I oczywiście postawić człowieka w centrum swojej polityki.

Ogrodnik przynosi nowy numer „Fuj". Piszą tam, że wicepremier Klein chce zbudować wspaniały przybytek dla społeczeństwa, ale były kanclerz niszczy jego plany, bo nie chce się stamtąd wynieść.

Klein ma dla Riegera łaskawą propozycję: jeśli chce zostać w świecie polityki, to może być doradcą Viktora. Czyli doradcą doradcy swojego byłego doradcy. Irena jest takiemu poniżeniu zdecydowanie przeciwna. Ale Rieger tłumaczy sobie, że przecież ma na utrzymaniu rodzinę. I że w ten sposób będzie miał nawet większy wpływ na państwo. Irena, pełna obrzydzenia dla jego konformizmu, odchodzi od niego.

Rieger z rodziną odjeżdża z willi. Klein rozgląda się po swoim nowym gospodarstwie. Wtedy odwiedza go Bea Weissenmütelhofová z jego książką w ręku z prośbą o autograf, ponieważ jest zachwycona głębią jego myśli politycznej.

Mafia u władzy

Choć frazesy o człowieku, wolności, bezpieczeństwie i demokracji nie schodzą lokalnym politykom z ust, jest to niewątpliwie państwo totalitarne, policyjne i mafijne, a jego obywatele żyją w ciągłym poczuciu zagrożenia. Do tego przez ostatnie piętnaście lat znajdowało się w rękach populistów i nieudaczników (co się w żadnym razie nie zmieni, będzie tylko gorzej). Rieger po piętnastu latach na czele państwa opowiada o swojej polityce gospodarczej. Nie

o tym, co zrobił, ale co chciałby zrobić. Wynika z tego jasno, że jest to kraj, w którym cały czas obowiązują bardzo wysokie podatki, nawet „podatek od dziedziczenia procentów od procentów" (V. Havel, 2007, s. 46), a emerytury i świadczenia socjalne ma niewielu obywateli. Poza tym w państwie obowiązuje cenzura i nie ma wolności zgromadzeń. Kobiety żyją w nędzy i ucisku (miał zamiar wprowadzić specjalny dodatek dla kobiet wykonujących prace domowe – ale wyłącznie tych, które są zatrudnione poza domem). Miał zamiar też zrobić coś z korupcją, ale przez piętnaście lat nie zdążył, więc korupcja jest naczelną zasadą stosunków w kraju.

Rieger miał też niezawodne pomysły na ożywienie gospodarki: zerowe lub nawet ujemne podatki i wypłacanie specjalnych premii przedsiębiorstwom osiągającym zyski. Przyciągnąć zagranicznych inwestorów miała specjalna polityka:

> Tam, gdzie ewentualny inwestor zagraniczny chciałby coś zbudować, na przykład magazyn albo wysypisko, chcieliśmy splantować teren, wyciąć drzewa, spalić krzewy, doprowadzić wodę, gaz, prąd i internet, a także wybudować drogi i parkingi. Zwiększylibyśmy w ten sposób zatrudnienie, co prowadziłoby do zmniejszenia bezrobocia (V. Havel, 2007, s. 47).

Jak już pisałam, Rieger był wieloletnim, choć nieudolnym przywódcą państwa totalitarnego (nie nakradł fortuny, nie wiadomo dlaczego, pewnie z powodu nieudolności). Jednak odsunięcie tego nieobliczalnego szkodnika od władzy nie przyniesie żadnych korzyści. Będzie jeszcze gorzej. Na jego miejsce przyjdzie Klein, który już nie jest nieudolny – kradnie wszystko w skali makro. A wraz z nim przyjdzie mafia, która natychmiast rozkradnie to, co jeszcze zostało. Wytnie wszystkie drzewa i zbuduje kluby erotyczne. W końcu najważniejszy jest zysk.

Kolejną władzą w państwie, i to sterowaną przez rządzącą mafię, jest brukowiec „Fuj". Na polecenie rządzących niszczy tych, którzy akurat w danym momencie stają się niewygodni. A jego dziennikarze usłużnie zrobią wszystko, czego od nich mafia zażąda, łącznie z prowokacjami, fotomontażami, półprawdami i naciąganiem faktów.

Równie zadziwiające (choć nikogo w mafijnym państwie nie dziwi) jest to, że znanego polityka kompletnie kompromituje przesłuchanie na policji w sprawie prywatnych listów sprzed lat, które później drukuje lokalny brukowiec.

Ale najbardziej przerażające w tej analizie mechanizmów politycznych jest to, że politycy kradną miliardy i wygłaszają najzupełniej bezsensowne frazesy, a jednocześnie ich popularność rośnie.

Najciekawszą inscenizacją tego dramatu jest ekranizacja dokonana przez autora. Analizuję ją w następnym rozdziale.

ROZDZIAŁ XVI

TEATR CZY FILM? DEBIUT VÁCLAVA HAVLA W ROLI REŻYSERA FILMOWEGO[1]

Jak już pisałam w rozdziale pierwszym, pałac Lucerna stoi przy Placu Wacława, w samym centrum Pragi. Czesi mówią „pałac", ale jest to po prostu ponad stuletnie, luksusowe centrum usługowo-rozrywkowo-handlowo-mieszkaniowe. Lucernę zbudował na początku XX wieku dziadek Václava Havla, inż. Vácslav Havel. Istotną częścią kompleksu było kino. Jedno z pierwszych w Pradze. Inżynier Havel miał dwóch synów. Starszy, Václav, pilnie się uczył i został, tak jak ojciec, architektem. Drugi syn, Miloš, od wczesnej młodości wolał ładne ubrania i dobrą zabawę. Najchętniej w towarzystwie znanych aktorów i aktorek. Dlatego już jako nastolatek został dyrektorem Kina Lucerna. Radził sobie znakomicie i zarabiał na tym duże pieniądze. Jako pierwszy w Czechach uwierzył w przyszłość kina dźwiękowego i wyposażył salę w najnowocześniejszą amerykańską aparaturę, co, zgodnie z jego przewidywaniami, przyniosło spore zyski. Niebawem założył własną wytwórnię filmową. Kiedy rozrosła się, zbudował za Pragą sławny Barrandov – największe i najnowocześniejsze w tej części Europy hale zdjęciowe, które znakomicie służą czeskiemu filmowi do dziś. Mówiono o nim „magnat filmowy" (Wanatowiczová, 2013).

Jak wspominałam, po komunistycznym puczu w roku 1948, rodzinie Havlów skonfiskowano cały majątek. Miloša na dodatek oskarżono o współpracę z nazistami i skazano na ciężkie roboty.

Václav Havel wielokrotnie powtarzał, że zawsze chciał zostać reżyserem filmowym (V. Havel, 1990a, s. 53, 1990c, s. 236; Žantovský, 2014, s. 54). Jednak okoliczność, że jego stryj był założycielem czeskiej kinematografii, była okolicznością obciążającą. Reżyserami filmowymi w socjalistycznej Czecho-

[1] Ten tekst powstał pierwotnie jako wystąpienie na konferencji „Teatr wobec filmu, film wobec teatru" w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, która odbyła się w kwietniu 2014 roku w Warszawie, następnie znalazł się w tomie pokonferencyjnym (Zimna, 2015). Stąd wynikają powtórzenia pewnych tematów poruszanych już w poprzednich rozdziałach.

słowacji mogli być wyłącznie absolwenci szkoły filmowej, a do szkoły filmowej przyjmowano przede wszystkim dzieci partyjnych prominentów. Havel sam wielokrotnie zauważał, że jego życie składało się z samych paradoksów (V. Havel, 1990a, s. 53, 1990c, s. 236; Žantovský, 2014, s. 54). Jednym z paradoksów jest to, że w końcu udało mu się spełnić to ciągnące się za nim przez całe życie marzenie. W wieku lat siedemdziesięciu czterech dostał możliwość wyreżyserowania własnego filmu. I to na podstawie własnej sztuki[2].

Jak już pisałam, *Odchodzenie*[3] opowiada o odchodzeniu z najwyższego stanowiska w państwie jednego pajaca i zastępowaniu go następnym, jeszcze bardziej bezwzględnym. Wiele osób chciało w tym dramacie widzieć autobiografię Václava Havla i upierało się, że bredzący o poszanowaniu praw człowieka żałosny pyszałek to alter ego autora, jego nadopiekuńcza i dominująca żona, to druga żona Havla, Dagmar, a zastępujący go na stanowisku bezwzględny złodziej to kolejny czeski prezydent Václav Klaus.

To oczywiście były tylko insynuacje, ale w pewnym sensie ten dramat jest autobiografią. To autobiografia pisarza, który swoją ostatnią sztukę złożył z wątków, motywów i kwestii występujących w jego poprzednich sztukach. Do tego dorzucił też parę postaci czy wręcz cytatów ze swoich ulubionych autorów – Czechowa, Shakespeare'a, Becketta. Na przykład za willą głównego bohatera, Riegera, rośnie wiśniowy sad, gdzieś za sceną Jepichodow gra w bilard, a w ostatnich odsłonach bohaterowie wyrzuceni ze swojej posiadłości siedzą przed odjazdem na walizkach i słyszą warkot pił w sadzie. Kiedy Rieger (Josef Abrhám) dowiaduje się, że przegrał już ostatecznie i że nie ma dla niego powrotu na szczyty władzy, mówi monolog króla Leara na skale, a rolę Szalonego Tomka gra jego wierny sekretarz (Jiří Lábus).

Jest to, podobnie jak wszystkie sztuki Havla, sztuka o kłamstwie i tchórzostwie. Omawiany w poprzednim rozdziale jej główny bohater, Wilhelm Rieger, od piętnastu lat stoi na czele jakiegoś bliżej nieokreślonego policyjnego państwa. Poznajemy go w chwili, gdy odchodzi ze stanowiska, a na jego miejsce przychodzi jeszcze gorszy karierowicz – Klein (Jaroslav Dušek), który Riegera nie tylko wyrzuca z domu, ale też zupełnie kompromituje w oczach opinii publicznej. Niemałą rolę odgrywa tu też prasa brukowa reprezentowana przez dziennik o wdzięcznej nazwie – „Fuj".

Ten tekst, podobnie jak wszystkie dramaty Havla, jest jak najdalszy od realizmu i naturalizmu. Coś dziwnego stało się tam z czasem. Wszystkie wydarzenia, o których wspominają postaci, miały miejsce piętnaście lat temu. Rieger jest od piętnastu lat politykiem, Irena (Dagmar Havlová-Veškrnová) jest od piętnastu lat jego „wieloletnią przyjaciółką", przed piętnastu laty spotkali wszystkich zagranicznych polityków, szampan dla uczczenia piętnastej rocznicy został kupiony przed piętnastu laty… Jakby pomiędzy dziś a czasem

[2] Ekranizacja *Odchodzenia* omawianego w poprzednim rozdziale.

[3] Film *Odcházení* – scenariusz: Václav Havel, zdjęcia: Jan Malíř (Havel, 2011).

sprzed piętnastu lat nie było nic. Jakby czas nie płynął, jakby wpadł w jakąś pętlę.

Postaci też zachowują się nienaturalistycznie. Dialog rwie się, rozpada. Rozpada się ich świat i czas. Aby podkreślić ten rozpad Václav Havel w swoim dramacie umieścił Głos odzywający się z offu i przerywający w nieoczekiwanych momentach grę aktorom, a także komentujący i zamykający całą sztukę. Jest to głos autora, reżysera i demiurga, który komentuje swoje dzieło, strofuje wykonawców albo zwierza się niekiedy, że ta scena nie bardzo mu wyszła, ale nie umie tego napisać lepiej. W filmie Havel zrezygnował z Głosu. Miał do dyspozycji inne środki pozwalające budować efekt obcości i dziwności – miał technikę filmową. Zostawił tylko finałową kwestię Głosu. Zagrał to oczywiście sam. Wszyscy widzowie, nawet ci, którzy filmu nie zrozumieli, najlepiej zapamiętali z niego scenę, w której autor wynurza się z istotnego elementu scenografii, czyli wielkiej, znajdującej się przed willą Riegera sadzawki i, rozgarniając lilie wodne, dziękuje za uwagę. Zanim znów zniknie w odmętach, rzuci jeszcze hasło, które wygłosił jako prezydent gdzieś na początku lat dziewięćdziesiątych, a które następnie przez dziesięciolecia wielu jego przeciwników politycznych niezmordowanie wyszydzało i uznawało za dowód na to, że Havel jest fantastą, naiwnym i żałosnym dyletantem i do polityki się zupełnie nie nadaje, a które z kolei on sam z uporem i na przekór swoim adwersarzom powtarzał: „Prawda i miłość zwycięży nad kłamstwem i nienawiścią". W filmie po tych słowach następuje szyderczy rechot wszystkich występujących tam postaci.

Zresztą w całym filmie poukrywane są liczne autoironiczne komentarze reżysera. Na przykład na murze otaczającym rezydencję Riegera ktoś wymalował wielkimi literami hasło Aksamitnej Rewolucji – „Havel na Hrad", kawałek dalej ktoś dopisał równie zdecydowanie hasło towarzyszące Havlowi w ostatnich latach prezydentury (zresztą pojawiające się już w roku 1991 na Słowacji) – „Precz z Havlem". Uważny widz dostrzeże też może nagłówek w jednym z numerów „Fuj", gdzie Václav Havel, sam osobiście do końca swoich dni nękany przez brukową prasę, umieścił własną fotografię z sensacyjnym doniesieniem „Havel po kryjomu pije". Poza tym w filmie zagrał nie tylko on sam, jego żona, brat i pies, ale też wszyscy przyjaciele i współpracownicy z czasów prezydenckich. Zresztą ekipa, która zebrała się do pracy nad tym filmem, mogłaby być spełnieniem marzeń każdego reżysera – pracowali w niej wyłącznie ludzie niezwykle ceniący Václava Havla i ogromnie mu oddani. Gotowi natychmiast, z największą gorliwością i z całą mocą swojego talentu twórczo spełniać każde jego polecenie. A byli to nie tylko najlepsi czescy aktorzy, ale też światowej sławy choreograf Jiří Kýlian, znakomity kamerzysta Jan Malíř, gwiazda undergrandowej muzyki sprzed roku 1989 – Michal Pavlíček, który opracował film muzycznie. Słowem – sami przyjaciele.

Po premierze kinowej, która odbyła się oczywiście w Lucernie, zarówno krytycy, dziennikarze, jak i widzowie wyszli bardzo zdezorientowani. Po

pierwsze byli nastawieni na to, że zobaczą wspomnienia Havla z czasów prezydentury, a nic się tu nie zgadzało. Po drugie oczekiwali filmu, a dostali teatr. Narzekali, że to wszystko jest dziwne, niezrozumiałe, niejasne, sztuczne jakieś takie, czyli krótko mówiąc – teatralne i dodawali, że nie powinno się robić takich trudnych filmów. Rzeczywiście, do śledzenia niuansów tego filmu potrzeba wprawionego i skupionego widza teatralnego, a nie rozleniwionego widza kinowego. Prawdopodobnie widzowie odruchowo i podświadomie oczekiwali, że film powinien stwarzać iluzję realności i naturalności. Brak filmowego aktorstwa i dialogów „jak w życiu" wprawiał ich w konsternację. Havel nawet później w paru wywiadach musiał się tłumaczyć, dlaczego jego film jest tak mało „filmowy" i odpierać zarzuty, że skoro jest to tylko teatr, to po co było wydawać tyle pieniędzy i kręcić film[4].

Tymczasem to właśnie dzięki środkom filmowym Václav Havel stworzył doskonały teatr. Typowo teatralne aktorstwo zyskało na głębi i stało się jeszcze bardziej antynaturalistyczne, kiedy dodał do niego zbliżenia, cięcia, zastosował filtry i dorzucił efekty dźwiękowe. Na przykład, kiedy Irena siedzi w pełnym słońcu i, uśmiechając się, zapewnia Riegera, że to nic, że może sama, opuszczona przez niego, znaleźć się na bruku bez środków do życia, przecież sobie bez problemu poradzi, nagle na pół sekundy zapada ciemność i zrywa się szalony wiatr, który strąca toczącą się z brzękiem po schodach pustą puszkę, a ona z wykrzywioną twarzą krzyczy na służącego. Albo dziwna rzecz zdarza się tu każdemu, kto wypowie jakiś wyświechtany slogan. Robi wtedy „synogarlicę" – stroszy się jak gołąb na gzymsie, wciskając głowę w ramiona i robiąc niezmiernie skupioną minę, a w tle słyszymy gołębie „uuhuu". Oczywiście najwięcej „synogarlic" zdarza się tu mistrzowi sloganu, czyli Riegerowi.

Charakterystyczna jest w tym filmie praca kamery – sceny są w większości filmowane w planie ogólnym, jakby kamera rejestrowała przedstawienie teatralne, a zbliżenia nie są „filmowe", nie wynikają z logiki akcji, nie służą temu, żeby, jak się to zazwyczaj w kinie praktykuje, zarejestrować wyraz twarzy aktora, który pomógłby widzowi zrozumieć jego intencje. Zbliżenia służą Havlowi do rozbicia logiki akcji i iluzji realności. To, co możemy zobaczyć na zbliżeniu, nie pasuje do obrazu oglądanego przed chwilą w planie ogólnym. Zbliżenia kamery demaskują postacie, ujawniają ich prawdziwe, choć skrywane myśli, intencje czy obawy. Jakbyśmy mogli nagle zajrzeć komuś do głowy albo zobaczyć w ułamku sekundy obraz przyszłości.

Środki filmowe pozwoliły w *Odchodzeniu* budować nowe znaczenia i interpretacje, ale też parę dowcipów i parodii. Kuriozalny jest np. fakt, że jedyna droga do willi Riegera prowadzi przez dość głęboką kałużę, a każdy, kto go odwiedza albo od niego wychodzi, musi jakoś tę kałużę pokonać, co wcale nie

---

[4] Rozmowy z Václavem Havlem można znaleźć na jego stronie: http://www.vaclavhavel.cz (dostęp: 11.07.2017). Por. Knihovna Václava Havla, b.d.

jest proste, bo z jednej strony strzeże jej rynna i ogromny krasnoludek ogrodowy zapatrzony w świetlaną przyszłość, a z drugiej – jeszcze większa i jeszcze bardziej kuriozalna figura słonia. Niektórzy próbują pieczołowicie kałużę omijać, inni wiedzieni rozpaczą, rozgoryczeniem albo płynącą z zajmowanego urzędu butą – idą przed środek, rozchlapując wodę, jeszcze inni próbują przeskoczyć bądź powodowani radością, bądź jedynie gorliwością i ponadprzeciętną długością nóg. Ale dzięki kałuży możemy dowiedzieć się sporo o charakterze i nastroju postaci odwiedzających głównego bohatera.

Z konieczności chodzenia przez kałużę zwolniona jest tylko jedna postać – zjawiskowa i piękna studentka Bea (Barbora Seidlová), która jest niczym ucieleśnienie marzeń podstarzałych panów w rodzaju Riegera – ma niezwykle długie włosy, niezwykle długie nogi i bezbrzeżny podziw dla niego skrywający się w błękitnych oczach. Ona objawi się nagle na powierzchni sadzawki, bosa, w skąpych i rozwianych szatach, niczym Wenus wyłaniająca się z morskiej piany. Przyjdzie też do niego po wodzie, a potem tak samo odejdzie, rozpływając się w powietrzu.

W tym filmie wraz z upływem czasu dziwność świata narasta. W rzeczywistości tworzą się szczeliny, które sugerują, że to, co widzimy, to tylko wierzchnia, pozłacana warstwa, a pod nią kryje się coś o wiele prawdziwszego i bardziej skomplikowanego. To właśnie środki filmowe budują tę dziwność świata. Można było dzięki nim na przykład pokazać, że związki przyczynowo-skutkowe są tu jakoś zaburzone, że właściwie każda z tych postaci jest „nie z tego świata", to znaczy jakby każda była z innego. Na przykład stary sługa Oswald (Stanislav Zindulka). Wydaje się kompletnie zagubiony, trzeba mu tłumaczyć, gdzie są spinacze do prania i jak ma gotować kartofle. Ale Oswald zdaje się wiedzieć o wiele więcej niż wszyscy. Ma na przykład swój kamień. Jest to kamień, który nie wiadomo dlaczego leży na środku drogi, ale jakoś nikt go nie zauważa i wszyscy omijają, a jedyny Oswald za każdym razem potyka się o niego. Albo na przykład wie dużo wcześniej, jeszcze zanim ktoś o to poprosi (a nawet zanim przyjdzie mu to do głowy), co trzeba będzie podać na stół. Kiedy na przykład Rieger zażyczy sobie gorącego grogu, okaże się, że Oswald już od dłuższej chwili stoi za nim z napojem przygotowanym na tacy, a kiedy przyjdą dziennikarz z fotografem (Jiří Macháček i Stavislav Milota), aby przeprowadzić wywiad z panem byłym kanclerzem i po namyśle poproszą o piwo, a w ostatniej chwili poprosi o nie i gospodarz, okaże się, że Oswald już od dawna stoi z trzema piwami na tacy i ma przygotowany cynamon, o który niespodziewanie i z kaprysu przymówi się fotograf, a kiedy nietknąwszy poprzedniego piwa poproszą o „jeszcze odrobinę", ma już na tacy trzy „odrobinę" napełnione szklanki.

Monika (Eva Holubová), przyjaciółka wieloletniej przyjaciółki Reigera, snuje się w koronkowych sukniach sprzed paru stuleci i pod parasoleczką chroniącą przed słońcem, jak osoba przybyła z innej rzeczywistości. Albin (Jan Budař), wiecznie milczący mąż starszej córki Vlasty (Tatiana Vilhelmo-

vá) zbiega nagi po schodach do ogrodu ze znakiem zapytania na tyłku, a wraca po chwili niesiony na rękach przez żonę z jeszcze większym znakiem zapytania we wspomnianym miejscu. Dziennikarz odczytuje pytania z kartki, jakby jeszcze przed rozmową wiedział o jej nieoczekiwanych zwrotach. Fotograf robi zdjęcia, nie patrząc na fotografowany obiekt, a do tego aparatami zarówno najnowocześniejszymi, jak i takimi sprzed dziesięcioleci. Urzędujący w pobliskim baraku Sekretarz Viktor (Oldřich Kaiser) wyskakuje z niego jak diabeł z pudełka i komentuje słowa, których nie miał prawa słyszeć, i widoki, których nie miał prawa widzieć. Od czasu do czasu pojawia się też ogrodnik (Miroslav Krobot), który ma zawsze najświeższe informacje o wydarzeniach i nastrojach panujących poza murami willi, choć nigdy jej terenu nie opuszcza, a w każdym razie nie zauważamy, aby choć raz pokonywał ową newralgiczną kałużę.

Ale wszystkie postaci jakoś przekraczają rzeczywistość, jakoś wypadają z czasu, wydają się wiedzieć coś, czego my nie wiemy. Pomaga im w tym też technika filmowa. Mogą na przykład zjawić się „nie wiadomo skąd", chodzić po wodzie albo przemieszczać się w ułamku sekundy i podczas płynnie wygłaszanego monologu pojawiać się raz tu, raz tam – w altanie, na balkonie, na ogrodowej rzeźbie przedstawiającej konia… Kiedy padnie po raz pierwszy zdanie o wyprowadzce albo kiedy pojawiają się sygnały, że coś może się źle skończyć, nagle, na ułamek sekundy, piękny słoneczny dzień zmienia się – robi się ciemno, zrywa się wiatr i zacina deszcz. Albo kiedy Rieger opowiada o wszystkich rodzajach armii i policji, jakimi jego kraj dysponuje, nagle unosi się w powietrzu, widzimy go z góry, ma obłęd w oczach, a ufarbowane na czarno z powodu wizyty studentki włosy i wąsy jakoś zadziwiająco upodabniają go do Hitlera.

Dzięki wścibskiemu oku kamery możemy też rozkoszować się detalami kostiumów – wyszukanymi kreacjami pań uzupełnianymi secesyjną biżuterią, Kleinem obwieszonym złotymi łańcuchami, bransoletkami i z ogromnym złotym zegarkiem, do tego skrzącym się jaskrawymi kolorami ubrań w złym guście, porażająco niechlujnym fotografem w rozczłapanych sandałach, wymiętych szortach i kamizelce nieokreślonego koloru, do tego w burym daszku wciśniętym na szopę rozczochranych i dawno niemytych włosów, który na dodatek bez przerwy żuje gumę i spogląda na wszystko oczami imbecyla, albo nienagannie ubranym, ale nerwowo mnącym kosmyk włosów Sekretarzem, który robi to zawsze, kiedy kłamie albo coś knuje, czyli praktycznie bez przerwy.

Za to teatralne jest tu nie tylko aktorstwo, ale też sposób ustawiania aktorów. Prawie przez cały czas grają tak, że za plecami mają willę z całym mnóstwem jej schodów, a ustawiają się przed kamerą jakoś tak „teatralnie", jakby musieli zmieścić się w ramie scenicznej i niczym w dawnym teatrze nie wolno im było odwrócić się do publiczności tyłem albo jakby przez cały czas pozowali do fotografii – na przykład w wielu wariantach powraca scena, w której

Rieger siedzi centralnie za stołem, wokół niego skupiają się inne postaci, a któraś z kobiet staje za nim, kładzie mu ręce na ramionach i spogląda wprost w oko kamery. Podobnie jest z miejscem akcji. Jest ściśnięte, jakby musiało zmieścić się na scenie – policzmy, ile tu mamy plenerów: taras przed willą, altanka przed willą, ogród przy willi, mur otaczający willę i pole, przez które idą dziennikarze, a później odjeżdżają bohaterowie.

Mamy tu też motyw teatru w teatrze. Oszalały z powodu definitywnej utraty władzy Rieger mówi monolog króla Leara na scence jak z commedia dell'arte – są tu malowane kulisy, muszelki ukrywające oświetlenie, a nawet kufer. Sztuczność potęguje fakt, że na kulisach jest namalowana willa, przed którą właśnie stoją. Monolog Leara wygłaszany jest podczas burzy. Tu też mamy burzę, ale nie taką, jaką można uzyskać w teatrze. Ta burza jest filmowa i zmiata całą scenę ze… sceny właśnie. To wszystko dlatego, że przenikanie tego, co filmowe i teatralne jest regułą tego filmu.

Za to finał mamy klasycznie filmowy – bohater w takt westernowej muzyki odjeżdża dyliżansem, który na drzwiczkach ma równie klasyczny napis „The End".

ROZDZIAŁ XVII

MATEMATYCZNE FUGI

Symetria

Jak już wspominałam, Václav Havel często mawiał, że dramaty nie są do czytania. Dramaty są do oglądania na scenie, bo dopiero tam, gruntownie przemyślane przez reżyserów i zagrane przez aktorów, mogą odkryć swoje tajemnice, których nawet nie domyślamy się przy pobieżnej lekturze (V. Havel, 1990a, s. 173). Apelował też, żeby jego dramatów nie „udziwniać", żeby grać je tak, jak zostały napisane – z zachowaniem sytuacji scenicznych, potoczystych monologów, zwariowanego przerzucania się kwestiami nazywanego przez niego „balábile", ale przede wszystkim z zachowaniem ich starannie zaplanowanego i wyważonego rytmu (V. Havel, 2012). [Reżyser jego drugiego dramatu, Jan Grossman, nazywał je wręcz fugami (V. Havel, 1999, ss. 985–993)].

U Havla każde słowo ma znaczenie, określony cel i starannie zaplanowane miejsce w precyzyjnie skonstruowanej strukturze (jak już pisałam, omawiając *Puzuka...*, autor, pisząc swoje sztuki, rysował skomplikowane, choć idealnie symetryczne wykresy, aby w dramacie wszystko zgadzało się jak w matematycznym równaniu) (V. Havel, 2012, ss. 439–444). Charakterystyczne dla dramatopisarstwa Havla są powracające kwestie, powtarzające się sytuacje sceniczne, długie monologi. Autor buduje w ten sposób napięcie i daje do zrozumienia, że powinniśmy się skupić i myśleć, bo nie będziemy mieli do czynienia z naturalistycznym obrazkiem z życia. Kulminacją pieczołowicie budowanych scen i samych dramatów są monologi, w których bohater obnaża się, pokazuje prawdziwą twarz i ujawnia ukrywane dotychczas zamiary. Bez wyjątku są to zamiary podłe, egoistyczne i małostkowe, a mowy wygłaszane są po to, aby wykorzystać kogoś do swoich celów, najczęściej ze szkodą wykorzystywanego, który jednak przeważnie jest pod tak dużym wrażeniem owego krasomówstwa, że jak Maria z *Powiadomienia* mówi sobie: „Tak pięknie tutaj do mnie nikt jeszcze nie przemawiał" (V. Havel, 1992a, s. 104).

Konstrukcja

Dramaty Václava Havla są niezwykle precyzyjnie skonstruowane. I choć na pierwszy rzut oka tego nie widać, mają starannie rozplanowane i symetrycznie ułożone kwestie, dokładnie wyliczone rytmy i perfekcyjnie rozłożone akcenty. Autor określa nawet, kiedy i jaka muzyka powinna rozbrzmiewać w spektaklu i w jaki sposób aktorzy powinni grać. Nic nie dzieje się tu przypadkowo, każde wejście, wyjście, słowo czy gest mają swój sens i są składnikami budującymi zamknięty świat dramatu. Właściwie są to dramaty już wyreżyserowane na papierze i aby równie dobrze zabrzmiały na scenie wystarczyłoby im tylko nie przeszkadzać – niczego nie „ulepszać", nie skreślać, nie dodawać. Takie zabiegi tylko zaburzają ich specyficzny rytm i niszczą tę precyzyjną konstrukcję[1].

W większości dramatów ta konstrukcja jest niezauważalna, jednak autor kilkakrotnie spróbował ją ostentacyjnie odsłonić. Po raz pierwszy w *Puzuku, czyli Uporczywej niemożności koncentracji*, gdzie sztuka napisana jako logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy została rozsypana i pozornie bezładnie złożona na nowo. Powstał z tego rodzaj „modelu do składania", w którym widz sam musi odnaleźć chronologię i sens wydarzeń. W posłowiu do drukowanego tekstu autor zalecał:

> Widz – czytelnik – powinien jedynie domyślać się, że sztuka jest oparta na racjonalnej kanwie, w żadnym razie nie można tego przed nim odkrywać (V. Havel, 1989, s. 125).

Kolejnym dramatem o wyraźnej konstrukcji jest „historyczna medytacja" *Jutro zaczynamy*[2]. Aktorzy rekonstruują wydarzenia nocy z 27 na 28 października 1918 roku, w którą to noc powstało państwo czechosłowackie. Opowiadają tę historię, zwracając się wprost do publiczności, ostentacyjnie odgrywają swoje role, wchodząc w nie dopiero na oczach widzów, komentują wydarzenia i przedstawiają ich różne wersje – bo przecież nikt dokładnie nie wie, jak to się rozegrało i co kto wtedy mówił.

Matematyczną grą z konstrukcją są też *Spiskowcy*. Spiski zawiązywane przez wszystkie po kolei możliwe kombinacje postaci z wyłączeniem tej, która w danej chwili wydaje się spiskowcom niewygodna, zataczają w końcu koło, wyczerpawszy wszystkie możliwości.

Zabawnym sposobem odsłonięcia konstrukcji jest też zabieg zastosowany w *Odchodzeniu*. Tu w połowie pierwszego aktu, gdy aktor zaczyna bez powodu krzyczeć, przerywa mu nagle głos z offu instruujący aktorów, jak mają

---

[1] Ciekawym tłem dla interpretacji dramatów Václava Havla mogą być jego wiersze graficzne z lat sześćdziesiątych. Sens powstaje w nich przede wszystkim dzięki graficznej konstrukcji i jej celowej dekonstrukcji (V. Havel, 2013a).

[2] O premierze tej sztuki piszę w rozdziale XXIV.

grać. Jak już pisałam, jest to głos ni to autora, ni to reżysera, a najpewniej raczej jakiegoś demiurga, który wtrąca się co jakiś czas do przebiegu akcji, komentuje ją, dzieli się swoimi wątpliwościami i wyznaje własną bezradność i nieudolność w stwarzaniu scenicznego świata.

Balábile

Václav Havel wyjaśniał jako Głos komentujący *Odchodzenie*:

> Taki lekko fantasmagoryczny czy senny bałagan, zestawiony z różnych, właściwie przypadkowo wybranych replik z poprzednich scen, ich wariantów czy mało znaczących nonsensów, nazywam na swój użytek „balábile" i umieszczam go zazwyczaj niedaleko końca sztuki, zapewne w miejscu, w którym powinno nastąpić *katharsis*. Co to jest? Zapowiedź jakiegoś ostatecznego zawiązania czy rozwiązania akcji? Metafora chaosu świata czy chaosu w duszy głównego bohatera? Czysty przejaw autorskiej swawoli? Produkt dramaturgicznej logiki? Robienie wszystkim na przekór? Chyba wszystko jednocześnie (V. Havel, 2007, s. 67).

Balábile[3] – kulminacyjne i krańcowo absurdalne sceny chaosu, w których zbierają się wszystkie postacie i powtarzają znaczące, choć bezładnie wymieszane, kwestie (najczęściej nie swoje) z poprzednich scen – występują w prawie wszystkich dramatach Václava Havla. Czasami są długą fantasmagoryczną sceną tuż przed końcem sztuki, czasami krótkim epizodem, gdy bohaterowie przerzucają się po kilka razy tymi samymi replikami, a ich rozmowa wydaje się zapętlać i grzęznąć w martwym punkcie – ten zabieg można by nazwać „małe balábile". Służy to odrealnieniu dramatu, wybiciu widza z wygodnych kolein śledzenia akcji, przeniesienia go z piętra odzwierciedlania życia na piętro refleksji o nim. Jest też zabawne, bo te same kwestie w ustach innych postaci dopiero wtedy ujawniają swoją absurdalność. Zwracają uwagę na manipulację słowami. Obnażają swoją pustkę.

Dramatem w całości opartym na pomyśle takiego chaotycznego wymieszania słowno-chronologicznego jest opisywany już wcześniej w rozdziale dziesiątym *Hotel w górach*. Czas zdaje się tam płynąć raz w przód, raz w tył, a postacie, wygłaszając cudze kwestie, zdają się wraz ze zmianą słów i języka zmieniać własną tożsamość. Jest to poemat o świecie bez punktu oparcia, bez tożsamości, bez przeszłości i przyszłości, bez ciągłości i bez reguł, o świecie, w którym rozpada się wszystko. Mimo pozornej chaotyczności, również ten dramat ma niezwykle precyzyjną konstrukcję, a rytm całości nadaje wciąż powracająca scena, w której w oddali gwiżdże pociąg, a wszyscy jednocześnie spoglądają na zegarki…

---

[3] Ballabile (franc.) – nazwa pojawiająca się niekiedy na oznaczenie fragmentów o charakterze tanecznym w operach XIX wieku (Chodkowski, 2001).

Havel sam nazywał ten dramat fugą i zalecał jej inscenizatorom słuchać fug Bacha, aby zrozumieli jego konstrukcję.

> Jest to dramat, który nie opowiada żadnej historii, nie ma postaci, sytuacji scenicznych, akcji, psychologii postaci, intrygi; jest dziwną i – przyznaję – bardzo problematyczną próbą napisania „dramatu o samym sobie", w tym sensie, że jego ideą jest jego struktura, jego matematyczna konstrukcja i wszystkie triki jej budowy (V. Havel, 2012, s. 533).

Matematyka

Nie bez powodu przy okazji omawiania dramatów Václava Havla tyle razy pada słowo „matematyczne". Autor, konstruując swoje dramaty, po prostu wszystko sobie matematycznie wyliczał. Absolutnym mistrzostwem jest *Puzuk…*, sprawiający wrażenie bezładnie rozsypanego dramatu, który mimo to jest dobrze zrozumiały. To dlatego, że, jak już kilkakrotnie podkreślałam, Havel precyzyjnie obliczył i rozrysował na schematach, który temat kiedy powinien wrócić (V. Havel, 2012, ss. 439–444). Ten zabieg w sztuce o „niemożności koncentracji" sprawia, że widzowie i aktorzy muszą się skoncentrować na dramacie, żeby poskładać go sobie w głowie.

Festyn jest matematycznie zaplanowaną szachową rozgrywką. Rozpiętą między symetrycznie rozłożonymi ruchami postaci, które są jak figury na szachownicy. Na przykład Urzędnicy są statycznymi pionami, a inaugurator Plzák przypomina swoimi rytmicznymi wtargnięciami i wybieganiem z festynu – skoczka. Hugo jest świetnym graczem, co chwilę kogoś szachuje, rzucając „szach", a na końcu, kiedy już wygra ze wszystkimi, daje im mata.

W *Powiadomieniu* redundancja w ptydepe wyliczona jest bardzo precyzyjnie:

> Tak na przykład ze wszystkich pięcioliterowych kombinacji dwudziestu siedmiu liter abecadła, których jest ogółem 11.881.376, łatwo wybrać 432 kombinacje, różniące się nawzajem trzema literami, tj. 60% ich liczby całkowitej. Z tych to 432 kombinacji 17 spełnia również inne warunki, tworząc słowa w ptydepe. Stąd jasno wynika, dlaczego w ptydepe pojawiają się często bardzo długie słowa (V. Havel, 1992a, s. 56).

Tu też można znaleźć ślady szachowej rozgrywki – Baláš szachuje Grossa a to pieczątką, a to jakimś podpisem. On też mógłby, jak Hugo, rzucać od czasu do czasu triumfalne „szach", a na koniec „mat".

W dramatach Václava Havla wszystko jest precyzyjnie zaplanowane i wyliczone. Nawet to, jak często kierownik z *Audiencji* musi chodzić do toalety. Z częstotliwości sądząc, to przed spotkaniem wypił już dobrych parę kufli, co też może być wskazówką interpretacyjną.

Podobnie jest z Leopoldem z *Largo desolato*. To niezły pijak. Przez całe przedstawienie pociąga rum, a Oldřichowi kłamie, że poprzedniego dnia „prawie nic nie wypił". Demaskuje go to, że przyznaje mu się również, że w nocy budził się kilka razy, bo musiał pilnie do toalety.

Charakterystyczne w dramatach Václava Havla jest też precyzyjne wyliczenie rytmu dialogów i monologów, czy może raczej tego, co w nich przeszkadza. Mówienie o czymś konkretnym jest co parę zdań przerywane mówieniem o czymś innym albo jakąś czynnością, albo czyimś wejściem, a postać wciąż z uporem wraca do swojego tematu, najczęściej zastępczego, który ma ukryć coś dla niej niewygodnego. Jak na przykład w finałowym monologu Riegera w *Odchodzeniu*, kiedy autor wyliczył, kiedy i ile razy mają warczeć piły i kiedy, i która z postaci przerwie mu, przychodząc ze swoimi sprawami. Jak w dziesiątej scenie *Powiadomienia* w rozgrywce między głównymi postaciami, kiedy Baláš znów szantażuje Grossa i ustala nowe porządki w urzędzie – krążą wokół najważniejszego tematu rozpraszani a to zaglądaniem Kubša, a to propozycją zapalenia papierosa, a to rytmem wejść i wyjść sekretarki. Albo kiedy w *Largo desolato* Olbram wykłada Leopoldowi swoją teorię niezłomności, a jego myśl co chwilę ucieka w stronę tabletek, które bierze Leopold, albo jego związków z kobietami, albo przerywa im wołanie Lucy zza ściany.

Drzwi

Václav Havel jako Głos komentujący *Odchodzenie* wyjaśniał:

> Lubię w teatrze nadejścia, odejścia i powroty, wchodzenie i wychodzenie zza kulis na scenę i ze sceny za kulisy, skoki z jednego świata w drugi. A na scenie bramy, płoty, ściany, okna i oczywiście drzwi. To są granice światów, rozcięcia w przestrzeni i czasie, informacje o ich załamaniach, początkach i końcach. Każda ściana czy drzwi nam mówią, że jest coś za nimi. Przypominają w ten sposób, że za każdym „za" jest zawsze jeszcze jakieś następne „za". Właściwie pytają niebezpośrednio, co jest za ostatnim „za", dzięki czemu otwierają temat tajemnicy wszechświata i bytu w ogóle. Przynajmniej tak sądzę (V. Havel, 2007, ss. 44–45).

Najwięcej drzwi, i to nieustannie używanych, jest w *Rewitalizacji*. Co chwilę ktoś się w nich pojawia lub znika. Jednak w konkurencji kręcenia się między drzwiami dystansuje wszystkich Sekretarz. Co kilka minut wypada z którychś, przebiega przez scenę i znika w innych. Kiedy prześledzimy uważnie ruchy wszystkich postaci dramatu, odkryjemy dziwną rzecz. Prawe drzwi prowadzą na zewnątrz, do miasta, jedne z dolnych środkowych też na zewnątrz, do ogródka, ale pozostałe tylko do pomieszczeń, które są za nimi. I tak używają ich postacie. Wychodzą z pomieszczeń, do których wcześniej weszły. Wyjątkiem jest Sekretarz: najwyraźniej potrafi przenikać przez ścia-

ny lub wspinać się po murze i wchodzić przez okna, bo co chwilę wypada z zupełnie innego pokoju niż ten, w którym wcześniej zniknął. A może jest tak wszechwładny, że reguły tego świata go nie obowiązują? A może ma tak wielką władzę, że może zrobić, co tylko zechce nie tylko z ludźmi, ale też z czasem i przestrzenią?

W dramatach Václava Havla bardzo istotna jest przestrzeń, w jakiej się rozgrywają. Mamy tu „dramaty wnętrza" kładące większy nacisk na analizę psychiki bohaterów i ich „wewnętrzne" problemy. Jak we wszystkich utworach z Wańkiem (i jego wariantami) i w *Largo desolato*. W pozostałych dramatach analizowane są bardziej relacje bohaterów ze światem, przeważnie owo „robienie kariery". „Dramaty wnętrza" odgrywają się w przestrzeniach zamkniętych, ograniczonych, najczęściej w mieszkaniu, ale też w więzieniu i w kantorku kierownika browaru. „Dramaty zewnętrzne" toczą się w przestrzeni publicznej. W różnych biurach, urzędach, na festynie, w przechodnim holu zamku, ewentualnie w mieszkaniu zamienionym w jakiś „teren badawczy", po którym w niekontrolowany sposób kręcą się ludzie podający się za naukowców, jak w *Puzuku…*, co sprawia, że przestrzeń prywatna zostaje zamieniona w publiczną. „Dramaty zewnętrzne" rozgrywają się bądź na otwartej przestrzeni, w ogrodzie, gdzie w każdej chwili i z dowolnej strony może ktoś nadejść, jak w *Hotelu w górach* czy w *Odchodzeniu*, albo we wnętrzach, w których jest mnóstwo drzwi, przez które nieustannie i niespodziewanie ktoś wchodzi, i to najczęściej w dość nieodpowiednim momencie. Najlepszym przykładem jest tu *Rewitalizacja*, która jest symfonią na sześcioro drzwi i ośmioro aktorów, nieustannie się w tych drzwiach pojawiających lub znikających. Trudno tu czasami dokończyć rozpoczęte zdanie, a co dopiero mówić o dłuższej wypowiedzi, trudno jest się w tych warunkach skupić. Niemożność koncentracji staje się wręcz uporczywa. Jak w przetłumaczonym przez Józefa Waczkowa tytule *Ztížená možnost soustředění* (czyli „zmniejszona możliwość koncentracji"), który zamienił na tytuł: *Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji*, a znaczenie tego zabiegu jest może istotniejsze, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Bo też człowiek zajęty pogonią za karierą, usuwaniem przeszkód na drodze do niej, wypatrywaniem komu dziś należy się kłaniać, a komu już nie, a przy okazji próbujący jakoś tam na boczku poderwać sobie jakąś nową kobietę – tak zajęty człowiek nie ma przecież czasu na zastanawianie się nad moralnością, istotą ludzkiego bytu, swoimi relacjami z ludźmi i własnym postępowaniem. Żyje w pośpiechu i nie ma nawet czasu zastanowić się nad własnym życiem. Nic dziwnego, że gdy obejrzy się za siebie, ze swego wymarzonego szczytu kariery zobaczy – jak inżynier Bergman – wyłącznie pustkę. I zrozumie, że żyjąc tak szybko i intensywnie, nigdy nie żył naprawdę.

Błędne koło

W dramatach Václava Havla często spotykamy się ze zjawiskiem błędnego koła. Postaci wydają się ze wszystkich sił uciekać po okręgu. Podejmują różne wysiłki, aby się z niego wydostać, ale wkrótce okazuje się, że i tak znajdują się w tym samym miejscu, w którym były na początku.

W *Festynie* Inauguratorzy nieustannie coś inaugurują, a Urzędnicy Likwidacyjni z poświęceniem wszystko likwidują. Są jak początek i koniec. Tylko koniec następuje tuż po początku. W świecie *Festynu* nic nie zdąży się na dobre zacząć, a już jest likwidowane. Błędne koło trwa.

W *Powiadomieniu* błędne koło uzyskania przekładu z ptydepe zostało pokazane poglądowo, kiedy Baláš biega, odbijając się od jednego urzędnika ptydepe od drugiego, kilka razy w kółko, żeby wreszcie zrozumieć, że zasady, które wymyślił, wzajemnie się wykluczają. Kolejnymi błędnymi kołami jest tam zastąpienie ptydepe równie bezsensownym chorukorem albo procesja bliskich przyjaciół Balášа, kiedy kolega Šuba zmienia kolegę Kubšа, a gra to ten sam aktor.

Bohater *Puzuka…* prowadzi symetryczne życie między żoną a kochanką. Obu zdaje relacje z rozmów z tą drugą, obu mówi to samo, obu obiecuje, że tę drugą porzuci. W chwilach, kiedy krążenie w tym błędnym kole staje się dla niego mniej komfortowe, proponuje obu, żeby może załatwiły jego problem między sobą, bez jego udziału.

W *Operze żebraczej* okłamywanie kłamców, śledzenie śledzących i donoszenie na donoszących zapętla się tyle razy, że staje się niewyczerpanym źródłem komizmu.

W finale *Audiencji* i *Wernisażu* akcja wraca na początek. Jakby nic się dotychczas nie wydarzyło. Jakby musiało powtarzać się w nieskończoność.

Dla Leopolda z *Largo desolato* błędnym kołem jest jego strach przed wyjściem z mieszkania. Boi się, że jakby po niego przyszli, to go nie zastaną. Wydaje mu się, że jedynym wyjściem stamtąd jest więzienie. Nie bierze pod uwagę wyjścia na ulicę ani nigdzie indziej. Kiedy okazuje się, że więzienie jest dla niego niedostępne, znów wraca do początku, jak w pierwszej scenie podsłuchuje pod drzwiami i wygląda przez judasza, czy po niego nie idą.

W *Kuszeniu*, podobnie jak w *Operze żebraczej*, podwójność podwójnych agentów jest trudna do rozszyfrowania, w końcu okazuje się, że wszyscy wszystkich śledzą i wszyscy o wszystkich wszystko wiedzą. Na przykład, kiedy Foustek przychodzi do pracy, to jego koledzy od razu pytają go o praktyki, które wykonywał sam za zamkniętymi drzwiami swojego mieszkania, a każda zmiana w jego życiu odbija się też stosunkiem kolegów z pracy do niego.

W *Rewitalizacji* błędne koło użalania się nad sobą Bergmana i nabierania się na to Luisy świadczy o jego niezmiennie złych intencjach, a jej niezmiennie dobrym sercu.

W *Odchodzeniu* można odnotować istnienie szekspirowskich schodów władzy[4], bo w sportretowanym kraju zmieniają się nieudolni przywódcy, ale dla jego obywateli nic się nie zmienia. Nadal kwitnie korupcja, nepotyzm, nieodpowiedzialność i złodziejstwo, a oni karmieni są tylko frazesami o przygotowywanych reformach.

W dramatach Václava Havla wciąż powracają zdania i tematy. Ale za każdym razem są trochę inaczej przedstawione, pojawiają się w trochę innym kontekście. Na przykład, kiedy w *Rewitalizacji* podstarzały erotoman Ulč próbuje zwabić do swojego pokoju dwudziestoletnią Renatę, ona wymawia się pilnymi obowiązkami, a kiedy późnej jej uwielbiany Albert prosi ją o chwilę rozmowy, odpowiada mu takimi samymi słowami, ale tym razem z zupełnie innymi intencjami. Tym razem naprawdę ma pilne obowiązki, a o owej rozmowie marzy. Zdania i sytuacje powracają, ale nie są już takie same, tylko okoliczności są podobne, bo sam człowiek jest już kimś zupełnie innym, ma inne doświadczenia. Okazuje się, że te same słowa mogą znaczyć coś zupełnie innego, jeśli tylko zostaną wypowiedziane w innym kontekście, w innym czasie lub przez kogoś innego.

Proroctwa

W dramatach Václava Havla często zdarzają się również zapowiedzi tego, co się wydarzy, można to nazwać samospełniającymi się przepowiedniami. Niech tylko któryś z bohaterów wysłowi swoje obawy albo plany, zaraz możemy prześledzić, jak się spełniają.

Na przykład, kiedy pod koniec *Powiadomienia* Gross obiecuje, że już nie cofnie się przed niczym i ma na myśli kolejne kompromisy w urzędzie i poddawanie się woli Balášа, to chwilę później cofa się przed wszystkimi zarządzeniami Baláša, ale za to nie cofa się przed wyrzuceniem Marii z pracy. Albo kiedy kierownik z *Audiencji* boi się, że Waniek napisze o tym sztukę, wszystko się wyda, a on wyjdzie na głupka. Albo w *Spiskowcach* – doniesienia o spisku, który właśnie oglądamy, jakby był to jeszcze inny spisek i spełniające się po kolei wszystkie obawy spiskowców dotyczące powrotu dyktatury. Albo wszystkie obawy Olbrama z *Largo desolato* dotyczące załamania nerwowego Leopolda i niepodołania powadze sytuacji.

Albo powtórzmy tu jeszcze raz myśl wysłowioną przez Marię z *Powiadomienia* i cytowaną już w rozdziale piątym:

---

[4] Opisanych przez Jana Kotta w jego klasycznej już interpretacji dzieła Williama Shakespeare'a. Profesor Kott zauważył w szekspirowskich tragediach pewną prawidłowość: osoby pragnące zostać królem pną się na szczyt po schodach władzy, zdradzając i popełniając niezliczone zbrodnie, a kiedy osiągną już wymarzony szczyt, zostają z niego strącone przez następnych śmiałków mozolnie wdrapujących się na owe schody. Jest to reguła przypominajaca błędne koło: kto strącił z tronu króla, zostanie strącony przez następnego króla (Kott, 1965).

> Jeżeli ma pan czyste sumienie, to nie ma się czego bać! Dowiedzie pan swojej niewinności, ale musi pan walczyć! Ja wierzę, że kiedy się nie ustępuje, w końcu prawda zwycięża! (V. Havel, 1992a, s. 91).

W świecie mężczyzn pnących się po trupach do kariery zdania te brzmią jak nieskończona naiwność. I tak też reaguje na nie Gross: „Drogie dziecko, nie ma pani pojęcia o świecie" (V. Havel, 1992a, s. 91). Nie bez znaczenia są w tym układzie dwa czynniki: płeć i wiek. Kobiety przeważnie cenią na świecie ciekawsze wartości niż kariera, a młodości zazwyczaj towarzyszy idealizm. To Maria staje tu w pozycji Jana Husa i w konsekwencji ponosi karę za głoszenie prawdy, a Gross staje po stronie kłamstwa i oprawców. A przecież wystarczyłoby jej posłuchać, żeby nie stoczyć się po równi pochyłej. Wystarczyłoby, jak radzi Maria, walczyć i nie ustępować. Tylko dobrze byłoby mieć do tego czyste sumienie…

Nieme postaci

Kolejnym sposobem budowania napięcia często wykorzystywanym przez Havla są nieme postaci. Błąkają się po każdym z dramatów, mają niejasne funkcje i niepewną tożsamość. Są kolejnym środkiem służącym budowaniu antynaturalistcznej akcji oraz możliwych interpretacji. Niepokoją. Prowokują do zadawania pytań, kim są, co tam robią, dlaczego wszystko obserwują i nic nie mówią. Mogą być szpiegami, donosicielami, żywym podsłuchem, a może tylko mało rozgarniętymi osobami, które wcale nie są niebezpieczne. Najczęściej występują w parze z inną postacią, która jest ich rzecznikiem. Zazwyczaj jednak dopuszczają się wobec niej jakiejś zdrady, co osoba dominująca traktuje jako poważne wykroczenie, bo ujawnienie odrębnej tożsamości i własnej woli u kogoś, kogo zwykła uważać za swoją własność, jest dla niej bolesne.

Nieme postaci czasami się odzywają. Najczęściej gdzieś w finale, najczęściej jednym zdaniem lub jednym słowem, na co pozostałe postaci reagują oburzeniem lub zdziwieniem.

W *Festynie* jest to syn Płudków, „burżuazyjny intelektualista" Piotr. Pozwala się rodzicom przeganiać i udaje, że ich słucha, ale potrafi sobie za ich plecami znaleźć dziewczynę i w finale, kiedy z nią odchodzi, mówi rodzicom „żegnam". Matka jest oburzona: pyta męża, czy słyszał, jak im Piotr napyskował.

Jak już opisywałam, w pierwszym akcie *Powiadomienia* Baláš wszędzie chodzi z nieodłącznym Kubšem, po każdej przemowie pyta: „Prawda, Kubš?", a Kubš kiwa głową potakująco. Na początku drugiego aktu Kubš jest co jakiś czas odwoływany przez tłumaczy ptydepe. Baláš robi się zazdrosny. Wkrótce sekretarka zdradza, że Kubš miał krytykować ptydepe. Baláš krzyczy na swojego druha, który dotąd nie powiedział nawet słowa: „Za dużo gadasz!" (V. Havel, 1992a, s. 81). Następnie okazuje się, że Kubš bierze udział w spisku

krytyków ptydepe. Dlatego Baláš w poszukiwaniu kozła ofiarnego wskaże na niego. Po wyrzuceniu Kubša przychodzi na jego miejsce Šuba – milczący, potakujący i posłuszny.

W *Puzuku*… milczącą postacią jest dyrektor naukowców prowadzących badania za pomocą Puzuka. Wchodzi zawsze naburmuszony, nie zwraca uwagi na podlizywanie się koleżanki naukowczyni i gniewnie wychodzi. W końcu rzuca z pretensją: „Jutro jadę na ryby i basta!” (V. Havel, 1992a, s. 142).

W *Operze żebraczej* w scenach w karczmie przy jednym ze stołów drzemie pijak. W końcu budzi się, próbuje oprzytomnieć i krzyczy: „Niech żyje wolność prasy!”. Później przewija się w tle w więzieniu, znów pijany i znów wygłasza to samo stwierdzenie. U publiczności za każdym razem zbiera oklaski.

W *Largo desolato* milczącymi postaciami są dwaj oprawcy przywołani przez panów „stamtąd”. W milczeniu wywlekają Lucy z mieszkania Leopolda.

W *Kuszeniu* milczących postaci jest najwięcej. To para kochanków przewijających się gdzieś w tle na instytutowych wieczorkach i całujących się w altance, pojawiający się co chwilę Sekretarz ciągle składający Dyrektorowi na ucho jakieś raporty, no i Petruška (nowe wcielenie Kubša) – zawsze chodząca za rękę z Zastępcą dyrektora i nigdy nic nie mówiąca. Usamodzielni się dopiero na finałowym wieczorku-sabacie. Zastępca będzie jej rozpaczliwie szukał, a ona zniknie w krzakach z instytutowym kolegą Neuwirthem. Ten następnie wyskoczy stamtąd, boleśnie trzymając się za ucho. A kiedy ktoś zapyta, czy go może coś ugryzło, kiwnie potakująco.

W *Rewitalizacji* jest postać niema, ale tylko w określonych sytuacjach. Koleżanka Macourková umie mówić, tylko jeśli trzeba podlizywać się komuś, kto ma władzę. Wtedy umie zaproponować kawkę, cudzego szampana albo dawać wyraz swojej trosce o wysoko postawione osoby. Za to kiedy przełożony pyta ją o zdanie w jakiejkolwiek sprawie, odpowiada milczącym rozpaczliwym wzruszeniem ramion.

W *Odchodzeniu* niemą postacią jest z kolei Albín, mąż Vlasty, starszej i despotycznej córki Riegera. To też kolejne wcielenie Kubša – chodzi za małżonką jak cień, nosi teczkę z dokumentami, pozwala sobą pomiatać, ale w pewnym momencie usamodzielnia się: wybiega zupełnie nagi do ogrodu. W kolejnej scenie żona przynosi go zdrętwiałego na rękach. Po finałowym monologu Riegera odezwie się jedyny raz, wyrażając pochwałę. Wtedy Vlasta zbeszta go: „Za dużo mówisz, Albín” (V. Havel, 2007, s. 85).

Wędrujące postaci

Václav Havel chętnie umieszczał w nowych dramatach postaci z poprzednich. Oczywiście nie dosłownie, są to po prostu bohaterowie, którzy mają podobne rysy charakteru, a niekiedy nawet imiona. Najbardziej znaną „wędrującą postacią” jest Ferdynand Waniek. Również postaci nieme są do siebie podobne

i wydają się być różnymi wariantami jednej. Podobnie jest z galerią karierowiczów i konformistów – wyglądają jak rodzeni bracia.

Typ naiwnej sekretarki czy studentki też przechodzi z dramatu do dramatu i w końcu zaskakująco ewoluuje. W *Powiadomieniu* sekretarka Maria jest czystą i szlachetną duszą, z poświęceniem niesie pomoc każdemu, kto jej tylko potrzebuje. Jest jak kopciuszek, używana do posług i czarnej roboty. Ponieważ współczuje biednemu, udręczonemu Grossowi, sama proponuje mu bezinteresowną pomoc. Jest jak anioł, nawet zdradzona uśmiecha się z wyrozumiałością. Sekretarka Blanka z *Puzuka…* jest młoda, pierwszy raz zakochana i ze wstrętem obezwładnia nieudolnego gwałciciela Humla. W *Operze żebraczej* wszystkie młode kobiety z entuzjazmem rzucają się w ramiona Macheatha. Wystarczy, że rzuci parę frazesów o miłości, szczęściu, świetlanej przyszłości. Po czym znika, a one zostają zadowolone jak Maria, oszołomione pięknem słów, bo do nich też jeszcze nigdy nikt tak pięknie nie przemawiał. Małgorzata z *Largo desolato* jest naiwną studentką zachwyconą mądrością Leopolda i daje się mu uwieść za pomocą paru frazesów o miłości i kilku szklanek rumu. Sekretarka Małgorzata z *Kuszenia* daje się uwieść Foustkowi, tak samo jak jej imienniczka, za pomocą frazesów, tym razem o konieczności istnienia Boga lub „jakiejś siły, która jest nad nami" (V. Havel, 1992a, s. 391). Po wyrażeniu zainteresowania Foustkiem przestaje być dla niego interesująca. Uwiedziona już się nie liczy dla pana doktora. Wkrótce będzie jedyną osobą w instytucie, która stanie w jego obronie. Zostanie za to wyrzucona z pracy, jak Maria i tak samo poświęcona przez ukochanego w imię wyższego celu – jego kariery. Sekretarka Renata z *Rewitalizacji* z powodzeniem unika zalotów starszych panów i kocha się skrycie w niewiele starszym od niej Albercie. Kocha jego szlachetność i idealizm, niestety wybranek nie zwraca na nią uwagi i porzuca ideały.

Wszystkie wątki i typy postaci z dramatów Václava Havla zbiegają się w jego ostatniej sztuce, w *Odchodzeniu*. Kulminacją procesji młodych dziewczyn jest Bea, piękna studentka, która odwiedza Riegera z prośbą o autograf. Jak Małgorzata z *Largo* zapewnia go o swoim wielkim podziwie dla jego twórczości i głębokim zrozumieniu. Rieger, tak samo jak Leopold, postanawia wykorzystać ten podziw konkretnie i spróbować erotycznych gier z tym młodym, pięknym i naiwnym stworzeniem. Jak wszyscy wspomniani tu starsi panowie traktuje ją przedmiotowo, uważa się za kogoś lepszego od niej i częstuje wyświechtanymi frazesami. Ale okazuje się, że to Bea ostatecznie zakpi z niego, to ona wykorzysta go przedmiotowo. Sprzeda tę historię brukowcowi „Fuj" i pójdzie uwodzić jego następcę.

Wszystkich tych starszych panów zaskakuje młodość tych kobiet. Zupełnie ich nie rozumieją. Wydają im się nieobliczalne. Wszyscy są też zarozumiałymi egoistami przekonanymi o własnej ogromnej atrakcyjności i o tym, że żadna kobieta im się nie oprze.

Kolejnym typem postaci jest para małżonka – kochanka. A między nimi biedny zrozpaczony mężczyzna, który jest biedny i zrozpaczony, ponieważ wobec obu jest nieuczciwy. Jak pamiętamy, pierwszym „nieszczęśnikiem” jest Huml z *Puzuka…* – rozdarty między żoną z pretensjami i kochanką z wymówkami. Obie dopytują o szczegóły ostatniego spotkania, każą zerwać mu z tą drugą i radzą, co ma jej mówić. Nie może się zdecydować na rozstanie z jedną z nich, a że ma ich obu i ich pretensji serdecznie dość, dlatego próbuje poderwać sobie trzecią kobietę. Odbiciem tego układu jest Wilhelm Pechar z *Hotelu w górach* wraz z małżonką i kelnerką Mileną. On referuje żonie szczegóły ostatniego spotkania z kochanką, a ona radzi mu, co ma mówić młodszej kobiecie, aby od niego nie odeszła, o czym ma jej kłamać i co obiecywać. Kolejnym wariantem tego układu jest trójkąt z *Largo desolato*. Tym razem żona nie zwraca na męża uwagi, przyjaźni się z jego kochanką, a kochanka chce, żeby Leopold zachowywał się jak jej partner. On ucieka od obu w ramiona studentki.

Również ten wątek ma swoją kulminację w *Odchodzeniu*. Wilhelm Rieger jest wariantem Wilhelma Pechara z *Hotelu w górach* i pewnie dlatego też nosi to samo imię. Obu małżonki (albo wieloletnie partnerki) traktują jak małe dziecko: wiedzą lepiej, kiedy jest im zimno, kiedy mają się czegoś napić i czego w danej chwili potrzebują. Obaj Wilhelmowie ulegają temu pokornie, choć po chwili z niecierpliwością pozbywają się ciepłego kocyka albo kamizelki. Ich żony różnią się za to swoim stosunkiem do ich romansów. Pecharová zaleca nieporadnemu mężowi najlepsze taktyki uwodzenia, za to Irena jako pierwsza z tej reprezentacji małżonek (choć jest tylko „wieloletnią przyjaciółką”) reaguje tak, jak oczekiwalibyśmy, że zareagują wszystkie poprzednie. Ona jedna policzkuje niewiernego partnera i w końcu od niego odchodzi, czym, podobnie jak Bea, bierze odwet również za swoje poprzedniczki.

Ferda Plzák, inaugurator z *Festynu*, udający „równego chłopa”, co to „wicie, rozumicie”, przemawia do zebranych, że mają się bratać i stwarzać przyjemną „wicie” atmosferę, pojawia się jeszcze jako Dyrektor w *Hotelu w górach* i jako Pierwszy Inspektor w *Rewitalizacji*. We wszystkich przypadkach jest parodią partyjnych towarzyszy, ale też przykładem działania państwa opresyjnego, które wszystko osiąga przemocą, również „weselenie się” swoich obywateli i „przyjacielską atmosferę” w rozmowie władzy z poddanymi.

Starcie pary Rieger – Klein z *Odchodzenia*, jest odbiciem starcia Grossa z Balášem z *Powiadomienia*. Są to pary karierowiczów, w których jedna osoba z pary ma różne skrupuły, a druga jest absolutnie przekonana o własnej racji. Jedna jest nieudolna, druga robi wszystko, co tylko uzna za właściwe. Jedna wydaje się zwracać uwagę na innych ludzi (ale tylko do czasu, kiedy postanowi użyć ich do swoich celów), druga kroczy przez świat jak buldożer, zostawiając po sobie zgliszcza. Na tym tle ta pierwsza wydaje się szlachetniejsza, ale to tylko złudzenie, które wywołuje jej nieudolność. Gross i Rieger nie są niewinnymi ofiarami. Niszczą ich konsekwencje ich działań, porządki, które

sami ustanowili, machiny, które sami puścili w ruch. Stają się ofiarami swojego braku odwagi, męstwa i uczciwości.

Dramaty Václava Havla to również gry intertekstualne. Nie tylko z własnymi dramatami, ale również z klasyką. Z *Opery żebraczej* Johna Gaya pożyczył postaci, miejsce akcji i zarys intrygi oraz zdradę, kłamstwo i złodziejstwo jako zasady, na których oparte są relacje między bohaterami. Doktor Henryk Foustek z *Kuszenia*, uwodzący niewinną Małgorzatę, jest Faustem schyłku XX wieku, a Małgorzata nie tylko goethowską Małgorzatą, ale również obłąkaną Ofelią. Leopold z *Largo desolato* wydaje się czekać na Godota albo tkwić na wieki w beznadziejnej sytuacji na skraju udręczenia, jak którakolwiek z postaci Becketta. Cytaty z *Króla Leara* i *Wiśniowego sadu* są w *Odchodzeniu* ostentacyjnie podkreślane, a nad wszystkimi dramatami Havla wydaje się unosić duch Franza Kafki. Przejawia się nie tylko w nieprzystosowaniu bohaterów do reguł otaczającego ich świata, ale też w tajemnicy, jaką kryją za sobą drzwi, wejścia i przejścia, które wydają się prowadzić do zagadkowego i niedostępnego dla niektórych Zamku.

ROZDZIAŁ XVIII

ŻYCIE W PRAWDZIE

> Ja w ogóle uważam, że najlepsza idea to taka, która pozostawia zawsze pewną szczelinę na wypadek, gdybyśmy stwierdzili, że jednak wszystko jest zupełnie inaczej.
>
> Václav Havel, *Listy do Olgi*

Odpowiedzialność za świat

Václav Havel sformułował swoją filozofię życiową i przemyślenia na temat moralności, tożsamości i odpowiedzialności w listach, które pisał z więzienia podczas odbywania kary pozbawienia wolności na cztery i pół roku. Pisał je w trudnych warunkach: nie mógł robić notatek ani kopii, a jeden list o objętości czterech stron A5 mógł napisać do rodziny raz w tygodniu. Tekst mógł dotyczyć tylko spraw osobistych i rodzinnych i musiał przejść przez więzienną cenzurę. Listy pisał w tłoku, szumie i zamieszaniu ciasnej celi wypełnionej ludźmi, przy ciągłym huku płynącym z głośnika zainstalowanego w pomieszczeniu. Do tego niektóre z listów zostały skonfiskowane i do adresatki (żony Olgi, która czytała je przyjaciołom) nie dotarły. Dlatego ich autor do niektórych tematów musiał wracać po kilka razy, formułować je inaczej, żeby mogły dojść do odbiorcy, czasami już nie miał pewności, co przeszło przez sito cenzury, a co nie, co powinien napisać ponownie, a kiedy się powtarza (V. Havel, 1990c).

Listy początkowo rzeczywiście dotyczyły tylko spraw rodzinnych i osobistych, ale z czasem Václav Havel zaczął dołączać do nich uwagi o swoim samopoczuciu (ogólne uwagi – niczego konkretnego nie wolno było napisać) i nastrojach, jakie miewa, co przerodziło się następnie w spostrzeżenia i przemyślenia filozoficzne. Więzienni cenzorzy z czasem się do tego przyzwyczaili i uznali, że dla pisarza takie rozważania to sprawa osobista, a często też nie rozumieli trudnych słów, których więzień używał, czytanie niezrozumiałego tekstu ich nudziło, więc pozwalali odesłać go bez skreśleń.

Václav Havel w tych listach sformułował sam dla siebie zasady moralne, którymi się całe życie kierował i poglądy na świat, człowieka i „to coś, co jest ponad nami". Nie był jakimś oryginalnym filozofem, nie stworzył zupełnie nowego systemu, ale napisał o tym, co jest dla niego ważne, czemu w pełni wierzy i dzięki czemu odnajduje właściwą drogę. Wyraźny wpływ na jego poglądy miały myśli dwóch czeskich filozofów: Josefa Šafaříka (Šafařík, 1991, 1992, 1993) i Jana Patočki (Patočka, 1992). Ale też można wykreślić czeską prostą linię światopoglądową i humanistyczną przez wieki: Jan Hus – Jan Amos Komeński – Tomáš Garrigue Masaryk – Václav Havel. Mam tu na myśli przede wszystkim przekonanie o nadrzędnej wartości prawdy. Jan Hus, broniąc prawdy, oddał życie. Najbardziej znaną jego myślą jest wezwanie umieszczone też na jego pomniku na rynku Starego Miasta w Pradze: „Szukaj prawdy, słuchaj prawdy, ucz się prawdy, kochaj prawdę, mów prawdę, broń prawdy aż do śmierci". A drugą – maksyma, której druga część widnieje na czeskich sztandarach państwowych: „Nad wszystkim prawda zwycięża". Jan Amos Komeński rozwijał swoją filozofię w oparciu o myśl Jana Husa, uznawał prawdę za najważniejszy cel i największą siłę człowieka. Najczęściej powtarzaną w Czechach jego myślą jest: „Siła prawdy wzmożona światłem poznania jest nie do pokonania". Tomáš Masaryk kontynuował tę tradycję, ale w swoich artykułach, przemówieniach i innych wystąpieniach piętnował raczej bezsensowność i nieopłacalność kłamstwa. Mawiał też, że najważniejszym czeskim celem jest humanizm[1].

Jak już wspominałam, Václav Havel, pisząc takie listy z więzienia, nie tylko napisał książkę, która wielu ludziom dała nadzieję w trudnych sytuacjach i wskazała kierunek postępowania, ale też dokonał rzeczy zdawałoby się niemożliwej – przebywając cały czas za kratami, uciekł z więzienia, mimo że nadal fizycznie w nim pozostawał. Była to ucieczka duchowa, która pozwoliła mu nie stracić człowieczeństwa i wrażliwości. Pozostał wolnym, myślącym i współczującym człowiekiem. Zachował wiarę w ludzi i w sens świata i życia.

Václav Havel uważał, że są zasadniczo dwie postawy, jakie można przyjąć w życiu – żyć zgodnie z porządkiem życia (życie w prawdzie) lub porządkiem śmierci (życie w kłamstwie). Człowiek, który ma nadzieję i wierzy w życie i w sens tego świata, czuje się jego częścią i uświadamia sobie swoją odpowiedzialność za cały świat, nigdy nie będzie stracony, z najtrudniejszych nawet życiowych zakrętów wyjdzie z taką samą nadzieją i wiarą w życie. Drugą postawą jest rezygnacja, zgorzknienie, zamknięcie się na ludzi i świat, brak wiary w cokolwiek, przekonanie, że ludzie są źli i samolubni, że nie należy nikomu wierzyć, a pomaganie innym jest bezcelowe, że świata nie warto naprawiać, że idealizm to naiwność, że należy martwić się tylko o siebie i na

---

[1] Inspiracją intelektualną dla Havla w więzieniu były też listy brata i przyjaciół zawierające własne filozoficzne lub naukowe przmyślenia bądź obszerne cytaty artykułów lub książek innych osób (I. Havel i in., 2010).

nikogo się nie oglądać, starać się tylko w spokoju przeżyć swoje życie. To najsmutniejszy rodzaj ludzkiego upadku, ponieważ jest to upadek w rejony, gdzie życie naprawdę traci sens.

Dramaty Havla portretują przede wszystkim takich ludzi, ludzi, którzy stracili sens życia, ponieważ sprzedali go za karierę. Tacy ludzie mają w sobie pustkę – odwrotność życia. Václav Havel zauważał, że człowiek jest w stanie, jeśli tylko zapyta sam siebie, stwierdzić, co jest właściwe, jak powinien postępować, która droga jest „dobra". I jeśli pójdzie tą drogą, da mu to wielką wewnętrzną siłę. Niestety, jego bohaterowie nie „pytają sami siebie", jak podkreślił to w pierwszych zdaniach *Festynu*. Dlatego brakuje im owej „wewnętrznej siły", dlatego błądzą i czują się przegrani i wypaleni. Dramaty pokazują absurdalność ich wyborów, aby widz mógł zapytać sam siebie o to, co w życiu ma prawdziwy sens, co jest najważniejsze.

W dramatach Václava Havla widz i czytelnik znajdzie to, co jest mu samemu najbliższe. Autor zauważa, że w każdym dziele sztuki znajdujemy tylko siebie, że nie możemy odkryć tam czegoś, czego w nas nie ma.

Havel uważał, że kluczem do tajemnicy człowieczeństwa jest to, że każdy człowiek jest odpowiedzialny za świat. Dlatego poszczególne czyny pojedynczego człowieka są tak ważne. Uważał, że istnieje na świecie jakaś zadziwiająca równowaga, która sprawia, że dobre czyny zostają nagrodzone, a złe ukarane. Byt ma pamięć, a sąd ostateczny odbywa się w każdej sekundzie. Każdy nasz czyn odciska się w pamięci bytu i zostaje tam na zawsze. I właśnie w ten sposób zmienia świat – dobry czyn na lepsze, zły na gorsze.

Tożsamość, odpowiedzialność i horyzont absolutny

Václav Havel pisał w listach z ostrawskiego więzienia Heřmanice:

> Kluczem do problemu ludzkiej tożsamości jest dla mnie kwestia ludzkiej odpowiedzialności. […] Wszelka tożsamość bierze się z ludzkiej odpowiedzialności i na niej się opiera i wraz z nią upada. Jest jej fundamentem, podstawą, środkiem ciężkości, zasadą i osią. […] Wszystkie moje sztuki są właściwie tylko różnymi wariacjami na temat kryzysu ludzkiej tożsamości, na temat rozpadu jedności człowieka z samym sobą i utraty wszystkiego, co nadaje ludzkiej egzystencji sens, ciągłość i jedyny w swoim rodzaju kształt (V. Havel, 1990c, s. 134).

Havel wyjaśniał też, co rozumie pod pojęciem odpowiedzialności – to zdolność ręczenia za swoje słowa i czyny, bez względu na okoliczności. Jest to coś, co czyni człowieka człowiekiem.

Autor zadał też sobie pytanie, wobec czego (lub kogo) jesteśmy w takim razie odpowiedzialni? Uznał, że jesteśmy odpowiedzialni wobec „horyzontu absolutnego":

> Sens życia jest czymś, czym się w ten czy inny sposób karmimy, czymś, czego nieustannie szukamy i co nam rozpaczliwie umyka […] to nie kropka, którą stawiamy po życiu, ale punkt wyjścia do jego głębszego przeżywania. […] Chwila, w której człowiek po raz pierwszy na poważnie stanie twarzą w twarz przed pytaniem o sens, nie jest tylko chwilą, w której po raz pierwszy stracił sens życia (ten „spontaniczny", bezrefleksyjny), ale również chwilą, gdy po raz pierwszy rzeczywiście (czyli świadomie) tego sensu dotknie. Dopiero w tej chwili zaczyna się historia człowieka jako człowieka, historia kultury, historia „porządku ducha". Nie jest to historia „odpowiedzi", ale historia „pytań", nie jest to początek życia mającego sens, ale życia, które zrozumiało, że swojego sensu nie rozumie i że musi się już zawsze z tym trudnym faktem zmagać. To „zmaganie" jest najbardziej skomplikowanym, najtrudniejszym i zarazem najistotniejszym doświadczeniem metafizyczno-egzystencjalnym, jakie może człowieka w życiu spotkać" (V. Havel, 1990c, ss. 214–215).

Żeby życie miało sens, musi być coś ponad nami. Jakiś punkt odniesienia, coś, co „osądzi" nasze czyny. Czyli po prostu „horyzont absolutny". On sprawia, że nic definitywnie nie znika, a zarazem też nic nie jest definitywnie zbędne. Jest jedynym źródłem naszej nadziei, jedynym egzystencjalnym metadoświadczeniem (czyli doświadczeniem najgłębszym), które nawet nie wyjaśniając, jaki sens ma życie, przynosi nadzieję, że jakiś sens ma, daje odwagę do życia, pomaga stawiać czoła poczuciu bezcelowości i bezsensu, czyli naciskom nicości.

Václav Havel zastanawiał się, dlaczego w ogóle człowiek czyni dobro? Nawet, kiedy nie przynosi mu to żadnego zysku. A kiedy już czyni zło, to dlaczego próbuje się usprawiedliwiać? Skąd wie, że powinien raczej czynić dobro? Stwierdził, że to dlatego, że ma stale poczucie, że ktoś go obserwuje, że jest coś ponad nim, że jest odpowiedzialny wobec tego, co jest ponad nim.

Odpowiedzialność to najważniejszy element ludzkiej tożsamości. Odpowiedzialność oznacza, że ręczymy za siebie, również za wszystko, co zrobiliśmy w przeszłości, i że wiemy, dlaczego to zrobiliśmy. Odpowiedzialność to horyzont absolutny w nas. I właśnie dlatego postępujemy uczciwie nawet wtedy, kiedy nikt nas nie widzi i kiedy nie możemy liczyć na żadną natychmiastową nagrodę.

Havel doszedł do takiego wniosku, analizując pewną prostą, wziętą z życia sytuację: za przejazd tramwajem płaciło się wtedy w Pradze jedną koronę, którą wrzucało się do skrzynki po wejściu do pojazdu; ale jeśli wejdziemy do drugiego, pustego wagonu ostatniego dziennego tramwaju, jesteśmy sami, jedziemy tylko jeden przystanek, nikt nas nie widzi, to od razu pojawia się pytanie, po co tracić koronę, nikt nie zobaczy, że nie zapłaciliśmy. Jednak w końcu płacimy właśnie dlatego – dlatego, że jesteśmy odpowiedzialni, że wiemy, co jest postępowaniem właściwym, a co uchybieniem, płacimy dlatego, że jest coś ponad nami, ten „obserwator", który będzie wiedział, że postąpiliśmy źle. Jak pisał z ciężkiego więzienia Bory pod Pilznem:

> Najsilniej czujemy naszą odpowiedzialność właśnie wtedy, kiedy zmusza nas do postępowania nie tylko wbrew oczekiwaniom naszego środowiska, ale nawet wbrew naszej tak zwanej naturze (V. Havel, 1990c, s. 253).

Odpowiedzialność wymaga tożsamości – tylko w odpowiedzialności ludzkiej egzystencji za to, czym była, jest i będzie, tkwi jej tożsamość. Człowiek dojrzewa do swojej odpowiedzialności poprzez przeżywanie wszystkich życiowych dylematów, prób, zadań, porażek. Z tej odpowiedzialności dopiero wyrasta ludzka tożsamość i świadomość istnienia horyzontu absolutnego.

Niezwykle trudno jest wziąć na siebie odpowiedzialność za własne czyny, ale niezrobienie tego prowadzi do rozpadu własnej tożsamości, ponieważ tylko wtedy, gdy dziś ręczymy za swoje wczoraj, zyskujemy ciągłość i stajemy się tożsami sami ze sobą. Rezygnacja z odpowiedzialności za siebie i swoje czyny prowadzi do odwrócenia się od bytu i rezygnacji z połączenia z nim, z transcendencji i, w konsekwencji, oznacza pogrążenie się w drobnych sprawach codzienności. Owszem, w ten sposób można ułatwić sobie życie, ale za cenę utraty samego siebie. To, co człowieka czyni człowiekiem, to to odnoszenie się do nieskończoności, odwieczności, porządku bytu.

Łatwo jest przyjąć odpowiedzialność za swoje sukcesy, ale dopiero przyjęcie odpowiedzialności za swoje klęski (bez szukania winy w okolicznościach i innych ludziach) otwiera nam drogę do głębszego poznania siebie samego, do głębi własnego bytu, tożsamości, odpowiedzialności, wagi naszego istnienia i jego transcendentnego znaczenia. Dopiero takie zrozumienie siebie może nas doprowadzić do prawdziwego sensu życia i dać z niego radość. Znaleźć sens życia można, tylko stawiając czoła egzystencjalnym wyzwaniom, szukając swojego „ja", własnej tożsamości i odpowiedzialności za świat.

Nasze klęski – ale dopiero kiedy weźmiemy za nie odpowiedzialność i postaramy się je zrozumieć – pozwalają nam postawić pytanie o to, kim jesteśmy. I dopiero, kiedy znajdziemy odpowiedź, znajdziemy własną, niepowtarzalną tożsamość.

Nic na świecie, również ludzka tożsamość, nie jest raz na zawsze dana, gotowa i niewątpliwa. Wystarczy parę chwil nieuwagi, aby legła w gruzach. Ludzka tożsamość wymaga nieustannej pracy. Jest to coś, co każdego dnia musimy określać na nowo, jest to droga, którą wytyczamy każdym swoim krokiem. A każde zbłądzenie, każdy krok w bok, jest jej integralną częścią. Pozwala na stawianie wciąż od nowa najbardziej fundamentalnych pytań i nieustanne sprawdzanie kierunku, w którym zmierzamy.

Takie podejście nie pozwala płynąć z prądem, osiąść w koleinach czegoś znanego i upaść w porządek śmierci.

Wiara

Václav Havel uznał, że najważniejszą rzeczą jest nie stracić nadziei i wiary w życie. Ale to bynajmniej nie oznacza przekonania, że „wszystko będzie dobrze". To niebezpieczne kłamstwo, bo z całą pewnością „wszystko" nie będzie dobrze. Pewne rzeczy skończą się źle. Wiara nie ma z tym nic wspólnego. Nie bierze się z żadnych prognoz. To prowadzi do tego, że kogoś z takim nastawieniem załamie pierwsza lepsza porażka.

> Krótko mówiąc, jeśli komuś potrzebna jest do życia iluzja, nie jest to przejawem siły, tylko słabości i tak też takie życie wygląda (V. Havel, 1990c, s. 140).

Prawdziwa wiara to coś bez porównania głębszego niż jakieś optymistyczne lub pesymistyczne emocje i nie zależy od chwilowego nastroju. Człowiek posiadający wiarę w tym głębszym sensie jest w stanie widzieć rzeczy takie, jakie są w rzeczywistości. Człowiek takiej wiary nieposiadający nie ma kontaktu z rzeczywistością, troszczy się tylko o jak najwygodniejsze przeżycie.

Ta wiara nie czerpie ze świata zewnętrznego, to „stan ducha", „wymiar egzystencjalny", odniesienie do horyzontu absolutnego, wiara w sens tego świata.

Na przeciwnym biegunie niż wiara, jest pustka. Życie człowieka to właściwie niekończące się zmaganie między nimi. Jeśli w człowieku zwycięży pustka, to poddaje się, obojętnieje, życie ma już dla niego tylko wymiar zewnętrzny, fizyczny. Obojętność i rezygnacja mogą skończyć się upadkiem w pustkę. A dotknięcie pustki wywołuje panikę lub apatię – jak na przykład histeria bohaterów *Wernisażu*[2], kiedy okazuje się, że Waniek już nie chce być widzem ich przedstawienia, kiedy tym gestem odbiera im iluzję, że ich życie ma jakiś sens, albo jak apatia Wilhelma Riegera[3], kiedy po upadku z wyżyn władzy pierwszy raz w życiu widzi samego siebie naprawdę i wyznaje, że jest mu teraz gorzej niż wtedy, kiedy mu było najgorzej.

Do pustki prowadzi utrata ludzkiej tożsamości (którą dotkniętych jest wielu bohaterów dramatów Havla), a jeśli człowiek utraci swoją tożsamość, wokół niego rozpada się również przestrzeń i czas – co jest wręcz namacalnie fizyczne w dramacie *Hotel w górach*[4].

W dzisiejszym świecie rozpad ludzkiej tożsamości spowodowany jest industrializacją, automatyzacją, konsumpcjonizmem, ujednolicaniem wszystkiego, masowością. Człowiek staje się trybikiem maszyny, nie ma zaplecza duchowego, nie odnosi się do horyzontu absolutnego – stracił go z oczu. Jest to kryzys duchowości, moralności, odpowiedzialności.

---

[2] Tę sztukę omawiam w rozdziale XI.

[3] Bohater dramatu *Odchodzenie* omawianego w rozdziale XV.

[4] Sztuka omawiana w rozdziale IX.

Upadkiem na samo dno jest obojętność, zgoda na bycie nic nieznaczącym trybikiem, który na nic nie ma wpływu. Wyjściem jest branie odpowiedzialności za świat. Każdy człowiek powinien postępować tak, jak chciałby, aby postępowali wszyscy.

Nieodłączną częścią kryzysu ludzkiej tożsamości jest rozdźwięk między słowami a czynami. Jest to związane z fenomenem specjalizacji. Na przykład specjaliści od mówienia o etyce (jak Eduard Huml[5]) nie muszą już postępować w zgodzie z tą etyką. To już nie należy do ich obowiązków.

Wiara to określony stan ducha – stan nieustannej i aktywnej otwartości, nieustannego stawiania pytań, potrzeby, aby wciąż od nowa i najgłębiej jak to tylko możliwe „doznawać świata". To proces niekończącego się poszukiwania, demistyfikacji i przenikania pod podszewkę zjawisk.

Przeciwieństwem prawdziwej wiary i pełnowartościowego życia zgodnie z porządkiem życia – jest zawierzenie jakiejkolwiek ideologii:

> Im ktoś bardziej niewolniczo i dogmatycznie zawierzy jakiemuś danemu z góry ideologicznemu lub „poglądowemu" systemowi, tym pewniej zrzeka się wszelkich szans na myślenie, wolność i świeżość poznania, tym pewniej morduje swobodę ducha i tym pewniej zaczyna służyć „porządkowi śmierci" (V. Havel, 1990c, s. 182).

Znalezienie łatwej i prostej odpowiedzi na najważniejsze pytania to koniec. Koniec ducha, życia, czasu i bytu. Żyje prawdziwie ten, kto ciągle pyta, ciągle szuka. Stawianie pytań pozwala żyć i znajdować sens. Znalezienie prostej odpowiedzi zamyka drogę i prowadzi do zbrodni. Ten, kto uważa, że zna prawdę i wie, co jest właściwe, chce ją jak najszybciej wprowadzić w życie, w związku z tym uruchamia machinę zbrodni. Bo sposób, aby prawda dotarła jak najszybciej do wszystkich, jest prosty – wystarczy zaprowadzić ją przemocą! (Co z poczuciem misji robią bohaterowie *Spiskowców*[6]).

Dlatego tak niebezpieczne są wszelkie ideologie, wszelki fanatyzm:

> Ja w ogóle uważam, że najlepsza idea to taka, która pozostawia zawsze pewną szczelinę na wypadek, gdybyśmy stwierdzili, że jednak wszystko jest zupełnie inaczej (V. Havel, 1990c, s. 284).

Fanatyzm to wiara uprzedmiotowiona, sfetyszyzowana i przez to oderwana od prawdziwej wiary. Iluzja pociągająca za sobą kłamstwo, że tylko my wiemy, co jest właściwe, co jest dobre i jak należy żyć. Najgorsze jest trzymanie się jakiejś idei bez podawania jej w wątpliwość. Tacy ludzie tracą kontakt z rzeczywistością. Wszelkie poprawianie świata, próby nadania mu, biurokratycznie lub przemocą, sensu – kończą się jeszcze większym bezsensem. (Co jest źródłem absurdu w dramatach Václava Havla, gdzie na przykład próba

---

[5] Bohater *Puzuk*..., omawianego w rozdziale VI.

[6] Sztukę tę omawiam w rozdziale VII.

udoskonalenia korespondencji urzędowej kończy się kompletną niemożnością porozumienia albo kiedy obrona demokracji kończy się zaprowadzeniem dyktatury).

Fanatyk zastępuje miłość do Boga miłością do religii, miłość do ludzi miłością do projektu, który zapewnia, że tylko on może naprawdę służyć ludziom, miłość do prawdy, wolności i sprawiedliwości – miłością do ideologii, doktryny albo sekty, które obiecały je definitywnie zapewnić.

Pierwsze, choćby niewielkie kłamstwo w interesie prawdy, pierwsza, choćby niewielka niesprawiedliwość w imieniu sprawiedliwego celu, pierwszy niemoralny czyn pod płaszczykiem moralności i pierwsze niepoddane refleksji zejście z właściwej drogi – oznaczają pewny początek końca.

Oznakami prawdziwej „niewiary" i prawdziwej „utraty sensu" są rezygnacja, obojętność, zatwardziałość serca i lenistwo ducha. Człowiek, który stoczył się do tego poziomu, a innych ludzi traktuje przedmiotowo – tylko wegetuje, jego życie ma charakter wyłącznie fizjologiczny.

Jeżeli rezygnacja jest rezygnacją uświadomioną, zazwyczaj charakteryzuje się nieczystym sumieniem i wywołuje potrzebę samousprawiedliwienia i zwalania winy na świat, który jest zły i nie da się naprawić. (Stąd biorą się wszystkie usprawiedliwienia sług reżimów, twierdzących, że muszą robić rzeczy, które im samym też się nie podobają, bo gdyby tego nie robili, to na ich miejsce przyszedłby ktoś inny, kto nie byłby tak dobrym człowiekiem, jak oni). Człowiek podły odczuwa potrzebę usprawiedliwiania swojej podłości. Dlatego bohaterowie Havla tyle mówią.

Poszukiwanie sensu życia, to, że człowiek potrafi przekroczyć sam siebie, to, że zajmuje się sprawami, które z punktu widzenia samego przeżycia nie mają znaczenia, to, że stawia sobie różne trudne pytania, to, że wciąż od nowa rzuca się w wir życia, aby zostawić w nim swój ślad – dopiero w ten sposób staje się naprawdę człowiekiem, twórcą „porządku ducha", istotą, która potrafi dokonać cudu – stworzyć świat od nowa.

Pierwotnym źródłem sensu jest jego zakotwiczenie w absolucie, dlatego horyzont absolutny jest naszym metadoświadczeniem, czyli doświadczeniem zawierającym się we wszystkich innych doświadczeniach. Dlatego poszukiwanie sensu życia jest właściwie poszukiwaniem horyzontu absolutnego.

Sens życia to pytanie, na które nie istnieje żadna odpowiedź wprost, ale na które każdy z nas odpowiada nie wprost w każdej sekundzie swojego życia.

Sens życia może znaleźć tylko człowiek, który stara się żyć z sensem, który nasłuchuje głosu bytu, który sam dąży do życia zgodnie z porządkiem bytu, który jest otwarty na harmonię, nieskończoność, absolut i tajemnicę bytu.

Przeciwieństwem bycia jest pobyt – życie bez tego wymiaru nieskończoności, skupione na codzienności, funkcjach, zadaniach, świat zamknięty i skupiony wyłącznie na samym sobie, pusty mimo całej pozornej wielobarwności, tonący w informacjach, zimny, niegościnny. (To świat bohaterów dramatów Havla, a już szczególnie bohaterów *Wernisażu*). Taki człowiek zachowuje się

przyzwoicie tylko wtedy, kiedy to jest dla niego wygodne, na przykład, kiedy ktoś może go przy tym widzieć.

Człowiek, który żyje według porządku bytu, wierzy w życie, świat, moralność, sens rzeczy i sens siebie samego. Podchodzi do życia z nadzieją, zachwytem, pokorą i spontanicznym respektem wobec jego tajemnic. Sensu swojego życia nie mierzy tym, co jest nazywane sukcesami, ale wartościami ponadczasowymi, odniesieniami do horyzontu absolutnego.

Kryzys dzisiejszego świata to kryzys ludzkiej odpowiedzialności i tożsamości. Stąd też bierze się coraz większa przepaść między słowami a czynami. Co w takim razie robić? Jak zacząć zmienianie świata? Václav Havel odpowiada: od siebie. Panuje przekonanie, że nic nie ma sensu, że i tak wszystko jest stracone, ale to, czy wszystko jest, czy nie jest stracone, zależy tylko od tego, czy ja sam jestem, czy nie jestem stracony, czy potrafię nadać swojemu życiu sens, bo w ten sposób zaczyna się każda zmiana świata, i na lepsze i na gorsze – od pojedynczej decyzji pojedynczego człowieka. W tym miejscu też zaczyna się i trwa każdy totalitaryzm – w pojedynczym człowieku. I tylko we własnym wnętrzu można to zmienić, można nadać światu sens.

Sens światu może nadać miłość, dobroć, współczucie, tolerancja, zrozumienie, panowanie nad sobą, solidarność, przyjaźń, poczucie przynależności, przyjęcie odpowiedzialności za los innych ludzi.

To ciągłe, wciąż od nowa stawianie pytań o to, co jest prawdą, a co kłamstwem, co jest prawdziwe, a co fałszywe, co moralne, a co niemoralne, co prowadzi do porządku życia, a co do porządku śmierci – pozwala odnaleźć sens życia i świata.

Życie jest mądrzejsze niż człowiek

„Życie jest mądrzejsze niż człowiek" – powtarzał często Václav Havel. I powtarzał to nie tylko w chwilach triumfu, ale również klęsk. Wciąż od nowa stwierdzał, że życie prowadzi nas czasami w zupełnie nieoczekiwane rejony, że przynosi nam doświadczenia, jakich się w najśmielszych (lub najkoszmarniejszych) snach nie spodziewaliśmy. A naszym zadaniem jest zdać ten egzamin. Wartość człowieka poznaje się nie po tym, jak radzi sobie w sytuacjach, do których sam dążył i które sam sobie zaaranżował, ale w tych, w które zupełnie niespodziewanie rzucił go los.

Życie też zakpiło sobie z niego, kiedy w więzieniu pisał swoje eseje o życiu. Na początku były to luźne uwagi, później rozłożył je sobie na tematy i zagadnienia i zaplanował pisanie na kilka lat odsiadywania wyroku. Pod koniec uwagi filozoficzne robią się bardziej skondensowane, przemyślane i przygotowane (już wtedy, w innym więzieniu i przy innej pracy mógł robić notatki). Zaplanowanym zakończeniem i uwieńczeniem zawiłych filozoficznych docie-

kań miało być zdanie skierowane do żony Olgi (głównej adresatki listów z więzienia): „Jest mi dobrze i kocham cię".

Václav Havel je napisał, ale wtedy wcale nie było mu dobrze i wcale nie miał ochoty wyznawać żonie miłości. Olga Havlová znudzona ciągłymi uwagami o porządku życia, odpowiedzialności i horyzoncie absolutnym napisała mężowi, żeby przestał wreszcie filozofować i napisał coś o sobie. Havel poczuł się tym bardzo dotknięty, odebrał to jako atak na sam sens i jakość swoich idei. Zwłaszcza, że wydawało mu się, że niechęć żony dotyczyła listów, w których analizował najtrudniejsze chwile w swoim życiu. Załamał się. Rolę w tej reakcji odegrała też pewnie gorączka, ból zębów, łokci i zbliżające się zapalenie płuc. Czuł się z tym tak źle, że w niedozwolonym czasie położył się na chwilę na pryczy. Skutkowało to surową karą: odebrano mu prawo do otrzymania paczki z domu, co było dla więźnia wyjątkowo dotkliwym ciosem[7].

Mimo tych i innych niezliczonych trudności, nieprzyjemności i przeszkód, w skrajnie niesprzyjających warunkach, Václav Havel, pokonując nie tylko zewnętrzne trudności, ale również własne ograniczenia, zdołał napisać zupełnie wyjątkową książkę. Książkę, która wielu ludziom (i więźniom) dała siłę. Podobnie, jak dała siłę jej autorowi podczas pisania. Pisanie tych listów nie było dla Havla (jak wyznawał w jednym z nich) substytutem twórczości, ale substytutem życia. Oprócz nich nie miał niczego, co dawałoby mu w więzieniu radość czy poczucie sensu:

> [Te moje listy] są przegraną, ponieważ nie odkryłem ani nie powiedziałem w nich niczego, co by już dawno nie było odkryte i sto razy lepiej powiedziane – a mimo to są zarazem zwycięstwem: jeśli nie z innych powodów, to choćby dlatego, że dopełzłem w nich (pokonując tyle banalnych zewnętrznych i głęboko wewnętrznych przeszkód, ile nikomu i przy żadnym pisaniu nie życzę) choćby do tego, że teraz czuję się zdecydowanie lepiej niż w chwili, kiedy zaczynałem je pisać (V. Havel, 1990c, s. 360).

---

[7] List z 11 września 1982 roku, noszący numer 145, niepublikowany (Knihovna Václava Havla, b. d.).

ROZDZIAŁ XIX

„GRANICE MOJEGO JĘZYKA…”

Havel jest piekielnie inteligentny, a jego język, do diabła, to musi być w oryginale jeszcze lepsze!

Tom Stoppard, *Człowiek z krainy utopii*

Puste słowa

„Prawda to nie tylko to, co się mówi, ale też to, kto, komu, dlaczego, jak i w jakich okolicznościach to mówi” – pisał Václav Havel (V. Havel, 1990c, s. 336), a te same słowa powtarza też diabeł w jego nowej wersji *Fausta*, czyli w sztuce *Kuszenie* (V. Havel, 1992a, s. 406). Tematem, który powraca w każdym z dramatów Václava Havla, jest nadużywanie słów i zakłamywanie prawdy. Gdyby przeanalizować sam tekst wypowiedzi bohaterów, okazałoby się, że są to wyłącznie głęboko prawdziwe i szlachetne zdania przepojone duchem humanizmu. Same w sobie brzmią pięknie i budująco. Jednak mimo tego nie są prawdziwe. Okazuje się, że nawet najprawdziwsze i najmądrzejsze słowa, aby nie były kłamstwem, muszą być poparte wewnętrzną prawdą mówiącego i poświadczone uczciwością jego czynów.

Bohaterowie Havla wykazują osobliwą skłonność do traktowania słów instrumentalnie. Zrobienie salta moralnego, gdzie w długim monologu zaprzeczą wszystkiemu, w co do tej pory wierzyli i co robili, i stanięcie po drugiej stronie barykady, to dla nich drobiazg. Także dlatego, że są przeważnie ludźmi inteligentnymi i wykształconymi, są naukowcami, filozofami, noszą tytuły profesorskie. Dlatego z ogromną łatwością przychodzi im żonglowanie słowami i pojęciami.

Na przykład bohater *Puzuka…*, jak już pisałam w rozdziale szóstym, jest etykiem i zajmuje się dyktowaniem sekretarce tekstu o fundamentalnych i ponadczasowych wartościach – uczciwości, moralności, sprawiedliwości, co bynajmniej nie przeszkadza mu w prowadzeniu tchórzliwych i nieuczciwych gier z żoną i kochanką, podrywaniu pani naukowiec i molestowaniu sekretarki. Wykorzystuje też swoją umiejętność manipulowania językiem – ma opanowaną

do perfekcji grę podtekstami, używa słów z wielkim wyczuciem, aby same w sobie nie znaczyły zbyt wiele, ale słuchacze (w tym wypadku dokładniej słuchaczki) zrozumieli to, co sami chcą zrozumieć.

Jak odnotowałam w rozdziale dwunastym, bohater *Largo desolato* jest filozofem, który zasłynął dzięki swoim tekstom o wielkiej wadze miłości i związków międzyludzkich, a sam jest egoistą niezdolnym ani do miłości, ani do szczerych relacji z innymi. Przed znajomymi tylko skarży się na fatalny stan zdrowia i nerwów, obojętnie traktuje poświęcenie swojej kochanki, po czym próbuje wykorzystać naiwność i idealizm studentki, która pod wrażeniem jego teoretycznych tekstów próbuje w praktyce uratować go swoją miłością.

Dystansuje ich jednak bohater *Kuszenia*, doktor Foustek (skarlały Faust swoich czasów), który, co przedstawiłam w rozdziale trzynastym, zadufany w potęgę własnego rozumu i własną zdolność do żonglowania słowami, próbuje oszukać wszystkich (z diabłem włącznie), mówiąc im nie to, co jest prawdą, ale to, co chcieliby usłyszeć. Okazuje się jednak, że słowa, których znaczenie odwrócił tyle razy, przestały już cokolwiek znaczyć i że używane w nieuczciwych celach mogą się zemścić. Jego skądinąd szczera i uczciwa chęć poznania tajemnic świata i ludzkiego bytu, kończy się klęską z powodu jego nieszczerości i nieuczciwości. Właściwie do pognębienia doktora Foustka nie był nawet potrzebny diabeł, wystarczyło samo jego tchórzostwo, krętactwo i brak wewnętrznej prawdy.

Jeszcze bardziej jaskrawym przykładem nadużycia i zużycia słów są wypowiedzi bohatera *Odchodzenia*, które analizuję w rozdziale piętnastym. Jest to polityk, który przez piętnaście lat sprawowania najwyższej funkcji w państwie mówił o swoich ideach już tyle razy, że zapomniał, co te słowa miały znaczyć. Powtarzał je tak często, że utraciły jakikolwiek sens i stały się tylko frazesami. Przez to stracił też poczucie rzeczywistości – po piętnastu latach rządzenia państwem policyjno-mafijnym uważa się za umiłowanego i niezastąpionego władcę, opowiada o poszanowaniu praw człowieka i dalszym rozkwicie wolności i demokracji. Nawet nie zauważa własnej śmieszności, gdy na przykład skarży się, że zawsze chciał walczyć z korupcją, ale miał na to za mało czasu. Przecież rządził tylko piętnaście lat.

Akcja *Opery żebraczej*, jak opisałam w rozdziale dziewiątym, rozgrywa się wśród złodziei zrzeszonych w dwóch rywalizujących organizacjach oraz wśród walczących z nimi policjantów. Okazuje się jednak, że nie jest to walka ze złem i nieuczciwością, ale po prostu walka o władzę, wpływy i pieniądze. Policjanci w tej rozgrywce są jeszcze mniej uczciwi niż złodzieje. Nikt tu nikomu nie ufa i wszyscy się wzajemnie zdradzają, oszukują i okłamują.

Smutno wygląda też próba życia w prawdzie w *Rewaloryzacji*. Jak już pisałam w rozdziale czternastym, bohaterami są tu architekci mający zbudować nowoczesne i szeregowe blokowisko w miejscu zacofanego i malowniczego średniowiecznego podzamcza. Jest wśród nich młody idealista na tyle nieroz-

sądny, że mówi to, co myśli, przez co pakuje się w poważne kłopoty. Starsi od niego przeszli już odpowiedni trening. Oni co prawda upiją się z radości, gdy przez chwilę będzie obowiązywać wersja, że można już pracować w zgodzie z własnym sumieniem i mówić prawdę, ale gdy wytrzeźwieją i stara doktryna zacznie znów obowiązywać, wrócą do dawnych strategii. Oni już wiedzą, że życie to ćwiczenie w kłamstwie i ukrywaniu swoich myśli. Wiedzą, że tylko ten, kto nie mówi tego, co myśli, ma dobrą pracę, a nawet szansę na zrobienie kariery.

Charakterystyczny dla bohaterów Havla jest słowotok. Dlatego też, jak już wspominałam w rozdziale dziewiątym, w swojej przeróbce *Opery żebraczej* zrezygnował z piosenek. Wylewanie potoków słów, zwłaszcza przez jej głównego bohatera, Macheatha, zastępuje brechtowskie songi czy operowe arie (V. Havel, 2012, ss. 497–498). Bo u Havla, im ktoś bardziej chce skłamać i oszukać, tym więcej i żarliwiej przemawia. Wodospady słów służą do zasłonięcia jego intencji, fajerwerki znaczeń (przeważnie tylko domniemanych) – do tego, żeby słuchacz (a jeszcze częściej słuchaczka) nie zauważył, że cała przemowa służy tylko ukryciu niezbyt chwalebnych faktów.

Postaci z tych dramatów celują również w używaniu aluzji. Rzadko się zdarza, żeby ktoś odpowiedział wprost: „tak” albo „nie”. Raczej rzucają coś niekonkretnego, żeby słuchacz zrozumiał to po swojemu. Na przykład na sugestię: „Ja już pójdę” padają odpowiedzi: „A gdzie będziesz chodził”[1].

W aluzjach, niedomówieniach i grze podtekstami celuje nie tylko główny bohater *Puzuka…*, ale też na przykład tajniacy z *Largo desolato*, którzy sugerują Leopoldowi, że „to” nie musi się wydarzyć, że „tam” będzie gorzej, niż jest w stanie sobie wyobrazić. Wyobraźnia, strach lub płonne nadzieje słuchacza dopisują do niekonkretnych zdań konkretne znaczenia. W ten sposób omota też doktora Foustka fałszywy (?) diabeł.

Zgubiona tożsamość

Charakterystyczna dla dramatów Václava Havla jest precyzja ich języka. W ogóle język jest tu najważniejszy i to właśnie poprzez sposób posługiwania się słowem budowane są postacie, ich charaktery i ich system wartości.

Autor ma wyjątkowe wyczucie słowa. Włada doskonale wszelkimi jego odmianami. Równie znakomicie parodiuje urzędniczy, polityczny czy naukowy bełkot, jak i odtwarza więzienny slang albo współczesną młodzieżową nad-zwięzłość wypowiedzi. Analizuje też sposób funkcjonowania języka i konsekwencje używania go do podejrzanych celów.

Pierwszym dramatem zgłębiającym zagadki nadużywania języka jest *Festyn*. Jak już pisałam kilkakrotnie, jego bohater odkrywa, że dostęp do języka

[1] Jak choćby w *Audiencji* (V. Havel, 1992a, s. 221).

rządzących jest kluczem do władzy. Odtąd nikt nie pyta, jakim prawem Hugo czegoś żąda, język jest wystarczającą legitymacją. Okazuje się, że gdy używa się odpowiedniego języka, nikt nie pyta, jakim prawem ktoś mu rozkazuje, tylko każdy skwapliwie wypełnia polecenia.

W *Powiadomieniu* urząd jawi się jako monstrualna machina działająca bez żadnego sensownego celu. Jest to koszmarne perpetuum mobile, w którym bez pożytku grzęzną wszelkie wysiłki. Jak już wiemy, ludzie są tylko trybikami tej maszyny kierowanymi strachem o swoje stanowiska, zdolnymi do wszelkich podłości dla utrzymania swoich karierek na odpowiednim poziomie.

Jak już pisałam, ptydepe – nowy, sztuczny język ma usunąć wszystkie niedoskonałości języka naturalnego – jego żywiołowość, wieloznaczność, emocjonalność i brak precyzji. Jego założeniem jest wyeliminowanie wszystkich podobieństw między słowami i wszelakiego ich nacechowania emocjonalnego. Krótko mówiąc – całkowita dehumanizacja języka ma zapewnić jego urzędową doskonałość. Niestety, jedyna osoba, która zdaje sobie sprawę z tego, że sztuczny język przyniesie tylko wyobcowanie, i że jest to atak na resztki ludzkiej tożsamości i indywidualności, jest też osobą najbardziej tchórzliwą, dlatego, dla ratowania własnej kariery, podpisze zarządzenie o wprowadzeniu ptydepe.

Przykładem, jak doskonale można zakłamać samego siebie i jednocześnie całe swoje postrzeganie świata, są bohaterowie jednoaktówki *Motyl na antenie*, którym język nie służy do porozumienia z innymi, ale do zagadania własnej wewnętrznej pustki. Są to ludzie, którzy przyjęli pozy intelektualistów i sądzą, że dzięki wypowiadaniu przeintelektualizowanych zdań, są o wiele mądrzejsi od innych. Nie zauważają, że nie mają żadnej oryginalnej myśli, ani tego, że ich tożsamość jest sztuczna i zapożyczona, że jako autentyczne i tożsame same ze sobą jednostki – nie istnieją. Brak własnej tożsamości sprawia, że są niezdolni do jakiegokolwiek działania, czyli właściwie – do życia. Dlatego, gdy usłyszą kapanie wody, zamiast naprawić kran albo chociaż sprawdzić, co się z nim dzieje (w końcu okaże się, że jest po prostu odkręcony), snują teoretyczne rozważania językowe nad rodzajami kapania wody. Tworzą nawet teorię skoku jakościowego, kiedy to ilość musi zamienić się w jakość i woda może albo wyparować, albo zamarznąć i wtedy kłopot z kapaniem (które tymczasem zmieniło się już w małą powódź) skończy się. Teoretycznie wszystko jest przygotowane. Pozostaje czekać, aż woda sama to ze sobą załatwi.

Tematem sztuk Václava Havla są też wzajemne relacje między językiem a tożsamością. Ci, którzy kłamią i żonglują frazesami, tracą własną tożsamość. W *Festynie* Hugo, przejmując cudzy język, przestaje istnieć. W *Powiadomieniu* wprowadzenie sztucznego języka ma na celu gruntowną dehumanizację, zniszczenie relacji między ludźmi i unicestwienie indywidualności jednostki. Żeby się uratować przed pójściem do więzienia, Leopold z *Largo desolato* ma

tylko oświadczyć, że on to nie on. Bohaterowie *Kuszenia* budują sobie za pomocą słów fałszywe tożsamości, aż w końcu nie zostaje im żadna. Podobnie jak w *Operze żebraczej* – wszyscy wszystkich oszukują, a do tego każdy kłamie, że nie kłamie. Albo kłamie, że kłamie, że kłamie. I nikt nie zna prawdy, nikt nie wie, kim tak naprawdę jest. Nawet tego, czy jest złodziejem, czy policjantem.

We wszystkich dramatach postaci żonglujące dla własnej korzyści pustymi słowami kończą tak samo – jako ludzkie wraki pozbawione godności i tożsamości.

Prawda

Bardzo ciekawym eksperymentem udowadniającym twierdzenie, że słowa mogą być czymś zupełnie innym w zależności od tego, kto, dlaczego i w jakich okolicznościach je wypowiada, jest kilka scen z *Rewitalizacji*. Kiedy Albert wyznaje miłość Luisie, mówi jej, że jest dla niego osią wszechświata i promieniami słońca, jego słowa są prawdą. Kiedy te same słowa powtarza Luisa mężowi, są (w jego ocenie) banałem. A kiedy znów Bergman rzuci je z zazdrości Albertowi w twarz – są potwarzą.

Ale co w takim razie sprawia, że słowo staje się prawdą? Otóż tylko to, że gotowi jesteśmy ręczyć za nie samymi sobą. Swoim stanowiskiem, wolnością, zdrowiem czy życiem wreszcie. Bohaterowie dramatów Havla tej odwagi nie mają. Żonglują słowami, odwracają słowa, zdradzają słowa, aż wreszcie słowa zdradzą ich.

Václav Havel wielokrotnie tłumaczył (i własnym życiem zaświadczał), co miał na myśli, mówiąc o życiu w prawdzie. Taki człowiek jest tożsamy sam ze sobą – znaczy to, mówiąc w uproszczeniu, że bez względu na okoliczności mówi to, co myśli i robi to, co uważa za słuszne i moralnie sprawiedliwe. Kluczową kwestią jest też to, że jest gotów za głoszenie swojej prawdy i postępowanie zgodnie z własnym sumieniem ponosić konsekwencje. Bohaterowie jego sztuk nie są do tego zdolni. Wolą dokonywać salt moralnych i światopoglądowych, żeby tylko zapewnić sobie jakieś przywileje. Dlatego czują się przegrani, wypaleni, zdradzeni, zniechęceni, a perspektywa przeżycia kolejnego dnia napełnia ich lękiem.

ROZDZIAŁ XX

BOHATER POZYTYWNY

> Ta rola, to tylko wytworny płaszczyk, pod którym ukrywa się zupełnie banalne lawirowanie zupełnie banalnego konformisty.
>
> Václav Havel, *Rewitalizacja*

Antybohater

Twórczość literacką Václava Havla możemy podzielić, tak najprościej, na dramatyczną i eseistyczną. Tworzą jedną całość, ale też przeglądają się w sobie nawzajem. To, co w części eseistycznej zostało wyjaśnione i wyłożone wprost, w części dramatycznej zostało pokazane jako swoje własne zaprzeczenie. Dramaty Václava Havla są więc jego esejami à *rebours*, a ich bohaterowie negatywowymi obrazami narratora z części eseistycznej. Są antybohaterami. Postępują dokładnie odwrotnie, niż radzi postępować narrator z esejów i robią wszystko, przed czym przestrzega.

Dlatego w dramatach Havla, jak już kilkakrotnie podkreślałam, nie ma bohaterów pozytywnych. Havel uważał, że pozytywnym bohaterem w jego teatrze ma być widz (V. Havel, 1990c, ss. 62–63, 2012, ss. 172–174), który zrozumie, że przyczyną wszystkich nieszczęść, klęsk, depresji i bolesnych upadków przedstawianych na scenie postaci są one same, ich postępowanie pozbawione empatii, poświęcanie innych dla własnej korzyści oraz brak ideałów, koniunkturalne zmiany poglądów, dążenie do korzyści materialnych i kłamstwo.

Dramaty służyły autorowi do pokazywania antybohaterów i antypostaw, miały prowokować do refleksji i nie pozwalać na podążanie utartymi myślowymi szlakami.

Dla prawie wszystkich postaci u Havla najistotniejszą sprawą w życiu jest kariera. Aby ją zrobić, nie zawahają się przed zdradą, kłamstwem, wyrzeczeniem się swoich poglądów, lizusostwem i niszczeniem innych. Przeżywając swoje nieautentyczne życia i goniąc za iluzją kariery, niszczą po drodze

wszystko, co jest prawdziwe – najczęściej uczucia kobiet. A niszcząc to wszystko na oślep, nie zauważają szans, jakie daje im los. Przeciwnie – szanse na życie w prawdzie i zgodzie z sobą samym odrzucają ze wstrętem. Ta droga jest niełatwa, kosztowna, no i na końcu nie ma widoków na żadne wymierne zaszczyty.

W twórczości Václava Havla pierwszą postacią, która robi w świecie karierę, jest Hugo z *Festynu*. Jak już pisałam w rozdziale czwartym, on jeden o karierze nie marzy. Wystarczy mu życie z rodzicami i gra w szachy z samym sobą. Ale jego rodzice jego przyszłość mają już wymyśloną. Ojciec przypomina mu, że ostoją narodu jest klasa średnia, że fundamentem życia jest pogląd na życie, a on powinien myśleć o swojej przyszłości. Kiedy przemowy ojca niewystarczająco zachęcają syna, wkracza matka. Mówi mu, że życie to właściwie taka wielka szachownica. Hugo już wie, o co w życiu chodzi. Wyrusza w świat po naukę i karierę. Dowiaduje się, że słowa służą do zakłamywania rzeczywistości, że należy pozbawić je znaczenia, a wygrywa ten, kto z większą wprawą nimi żongluje. Hugo jest bohaterem, który tak ochoczo pozbawia sam siebie własnej tożsamości, że w końcu sam nie ma pojęcia, kim jest.

Jak już wspominałam, dla kariery daje sobą pomiatać i poniżać się Gross z *Powiadomienia*, dla niej kłamie i zdradza. Dla kariery Macheath z *Opery żebraczej* zgodzi się być podwójnym agentem, dla kariery i pieniędzy zdradzi i oszuka wszystkich, z którymi się tylko w życiu spotka. Dla kariery i pieniędzy kierownik z *Audiencji* kradnie i donosi, i jest rozgoryczony, że ktoś doniósł o jego kradzieżach, bo z tego powodu kariera nie rozwija się wystarczająco szybko. Dla kariery, pieniędzy i zaszczytów reżimowy pisarz Staniek z *Protestu* wykonuje zalecenia reżimu na polu kultury. Dla kariery doktor Foustek z *Kuszenia* okłamuje i zdradza.

W większości dramatów Václava Havla bohaterowie na oślep i po trupach pną się – jak im się przynajmniej wydaje – w górę, w stronę Kariery. Ale możemy też przyjrzeć się człowiekowi, który już na górze jest. Który ową „karierę" już „zrobił". Skończył studia, ma prestiżowy zawód i kierownicze stanowisko. Jest architektem. Głównym projektantem nawet. Ale jego życie wydaje mu się puste i bez sensu. Najlepiej jego stan ducha analizuje jego żona w trzeciej scenie dramatu *Rewitalizacja* (omawianego wcześniej w rozdziale czternastym):

> Przed innymi grasz całkiem przekonywająco rolę światłego obrońcy naszego biura przed zgiełkiem świata, ale jednak gdzieś w głębi przeczuwasz, że ta rola to tylko wytworny płaszczyk, pod którym ukrywa się zupełnie banalne lawirowanie zupełnie banalnego konformisty. Takie podanie w wątpliwość własnej roli staje się zarazem podaniem w wątpliwość własnej tożsamości, a więc samego istnienia: im bardziej czujesz, że ta twoja cała niesamowicie ważna misja jest tylko złudzeniem, tym silniej narasta w tobie przerażenie, że czystym złudzeniem jesteś również ty sam (V. Havel, 1992a, s. 452).

Inżynier Bergman jest modelowym przykładem człowieka, który zrobił swoją wyśnioną karierę. Tylko dlaczego czuje się przegrany? Dlaczego, żeby poczuć, że jeszcze żyje, że w ogóle cokolwiek go łączy ze światem, urządza przed żoną żałosne przedstawienia, w których odgrywa nieszczęśnika, któremu należą się wyrazy współczucia? Myślę, że dlatego, że naprawdę czuje się nieszczęśliwy i przegrany. No bo jak miałby się czuć człowiek, który nie odważył się być sam sobą, który żyje w kłamstwie i który własną tożsamość zgubił tak dawno, że nawet nie pamięta, jak wyglądała.

Wrak człowieka

Nie tylko inżynier Bergman widzi samego siebie jako postać przegraną, wypaloną, nieszczęsną i godną litości. Podobnie zachowuje się, omawiany w rozdziale dwunastym, Leopold z *Largo desolato*. Jest wrakiem człowieka. Tak analizuje swój stan psychiczny:

> Ja po prostu nie potrafię pozbyć się przygnębiającego wrażenia, że w ostatnim czasie coś się zaczęło we mnie rozpadać… jakby się we mnie zaczęła łamać jakaś oś, która trzymała mnie w jednym kawałku… ziemia osuwa się mi spod nóg… coś we mnie zaczyna kuleć… czasami wydaje mi się, że sam siebie już tylko gram, zamiast tego, żebym był naprawdę sam sobą. […] właściwie to tylko czekam na to, co się stanie […] Jestem człowiekiem poharatanym, człowiekiem, który rozpadł się na kawałki (V. Havel, 1992a, ss. 340–341).

Leopold ma rację i mówi prawdę. Rzeczywiście tak się czuje. Rzeczywiście jest człowiekiem, który rozpadł się na kawałki. Ale to wszystko dlatego, że sam to sobie zrobił. Dlatego, że kłamie i nie jest tożsamy sam z sobą. Dlatego, że te prawdziwe wyznania wygłasza w nieuczciwych celach. Najpierw, żeby Lucy, kochanka, której ma już serdecznie dość, dała mu wreszcie spokój, nie ciągnęła go do łóżka i nie chciała pokazywać się z nim wśród ludzi. Po raz drugi wygłasza ten sam monolog, żeby zrobić wrażenie na Małgorzacie, odwiedzającej go studentce, i zaciągnąć ją do łóżka. Ta prawda jest kłamstwem również dlatego, że Leopold nie ma zamiaru niczego zmieniać ani w swoim stosunku do życia, ani w swoim stosunku do kobiet.

Po jego przemowie Lucy płacze. Leopold, jak prawdziwy zakłamany mężczyzna, zrozumie to tak, że ona wzruszyła się jego ciężką dolą. Tymczasem Lucy płacze nad własną ślepotą, nad tym, że starała się widzieć go lepszym, niż w rzeczywistości jest. Pierwszy raz widzi całą prawdę o swoim nieudolnym kochanku:

> Mówisz zawsze tylko to, co ci akurat pasuje. Nie, Leopoldzie, ty wcale nie jesteś ruiną człowieka, tylko zwykłym demagogiem […] Ale prawdziwej twarzy twojego

wewnętrznego rozbicia nie zdradza twoje opowiadanie o nim! Zdradza ją jego nieuczciwy cel! (V. Havel, 1992a, ss. 341–342).

Lucy należy do kobiet, które uwielbiają analizować związek z mężczyzną. Już to jest dowodem, że ten związek nie funkcjonuje. Leopold uderza w ton cierpiętniczy, bo Lucy mówi mu prawdę. Jej problemem jest to, że wcześniej tej prawdy nie widziała, a raczej starała się nie widzieć. Ze wszystkich sił. Nie pomyli się w ocenie Leopolda. Wkrótce okaże się, że jej los jest mu zupełnie obojętny.

Obrazu Leopolda jako postaci niesympatycznej i odpychającej dopełnia okoliczność, że wszystkie te swoje paranoiczne niepokoje i cierpienia przeżywa na kacu, który to stan wyraźnie im sprzyja. („Niektórzy ludzie robią na kacu gorsze rzeczy niż wtedy, kiedy są pijani" (V. Havel, 1992a, s. 468) – zauważa jedna z postaci *Rewitalizacji*). Do tego Leopold Kopřiva przez całą sztukę wytrwale popija rum, a w drugiej jej połowie zagryza to jeszcze podejrzanymi tabletkami.

Salta

Bohaterowie Václava Havla potrafią też dokonywać rzeczy zdawałoby się niemożliwych. Potrafią wykonywać tak doskonałe salta moralno-etyczne, że przekonują nawet siebie samych, że to, co jeszcze przed chwilą wydawało im się najgorszą zdradą samego siebie, teraz jawi im się jako akt najwyższego poświęcenia i najwyższej zgodności z sobą samym.

Pierwszym mistrzem tej konkurencji jest dyrektor Gross, bohater *Powiadomienia*, którego przedstawiłam w rozdziale piątym. Pozwala swojemu zastępcy pomiatać sobą, degradować się i zastraszać. Jednak doskonale potrafi sam sobie wytłumaczyć, że nie robi tego z tchórzostwa i koniunkturalizmu, ale z powodu heroicznej walki o idee, i że dzięki temu broni ponadczasowych wartości i ocala Urząd. Nie przeszkadza mu w tym rozumowaniu nawet fakt, że zgadza się przy okazji, aby kozłem ofiarnym mającym odkupić jego błędy została jedyna życzliwa mu osoba – dziewczyna, która bezinteresownie pomogła mu w trudnej sytuacji.

Równie dobrze radzi z tym sobie Staniek – bohater jednoaktówki *Protest* omawianej w rozdziale jedenastym. Doskonale potrafi wyjaśnić, że nie podpisze protestu wcale nie dlatego, że mógłby przez to stracić doskonale płatną pracę, zaszczyty, piękny dom, znajomości na wysokim szczeblu i otwartą drogę do kariery swoich dzieci. Pięknie potrafi opowiedzieć, jak bardzo marzy o podpisaniu tego protestu, bo dzięki temu odzyskałby szacunek do samego siebie, zyskał szacunek swoich dzieci, zdobył wewnętrzną wolność, pozbył dręczących go dylematów i żyłby w zgodzie ze sobą i swoim sumieniem. Jednak mimo tak wspaniałej perspektywy i ogromnych korzyści, w imię wyższej

idei nie może tego zrobić. Przecież może istnieć możliwość, że jego podpis mógłby sprawie bardziej zaszkodzić niż pomóc.

Nie mniej doskonale niż jego poprzednicy owo salto wykonuje, sportretowany w rozdziale piętnastym, bohater *Odchodzenia*. Gdy po wyrzuceniu go z najwyższego stanowiska w państwie jego najzagorzalszy polityczny przeciwnik proponuje mu upokarzającą funkcję doradcy doradcy swojego byłego doradcy, Rieger z entuzjazmem tłumaczy sobie, że jest to stanowisko o wiele lepsze od poprzedniego, bo dzięki temu będzie miał o wiele większy wpływ na sprawy państwa.

Bardziej może na pokaz niż przed sobą samym, ale za to dwukrotnie, wykonuje takie ewolucje doktor Foustek z *Kuszenia* przedstawiony już w rozdziale trzynastym. Gdy wreszcie wydaje się tajemnica, że on – pracownik instytutu naukowego uznającego tylko materialistyczne rozumienie świata – zajmuje się zgłębianiem magii, natychmiast zaręcza, że robi to tylko dla dobra nauki i w celu zniszczenia zabobonów. Gdy następnie tę zdradę wypomina mu diabeł, zaręcza mu, że zrobił to tylko po to, aby wprowadzić przeciwnika w błąd i prowadzić nadal nieskrępowane badania nad magią. Foustek jest bardzo z siebie zadowolony. Uważa, że jego własna integralność i zasady moralne wcale na tym nie ucierpiały, a za to zdobył cenną umiejętność samokontroli i radzenia sobie z beznadziejnymi sytuacjami.

Najbardziej może usprawiedliwiony w wykonaniu swojego salta moralno-etycznego jest omawiany w rozdziale dziewiątym Macheath – bohater *Opery żebraczej*, bo w jego wypadku stawką nie jest już tylko kariera zawodowa, ale po prostu życie. Gdy naczelnik policji proponuje mu donosicielstwo i zdradę wszelkich ideałów, Macheath, choć przed chwilą stwierdzał, że nie pasuje do tego świata i wybierał szubienicę, dochodzi do wniosku, że mógłby umrzeć tylko w obronie wartości, którym służył całe życie. Obawia się jednak, że w tej sytuacji nie zostałby zrozumiany i że wszyscy przyjęliby to jako oznakę pychy i pogardy wobec nich, wobec czego jego śmierć byłaby niepotrzebna. Postanawia więc nie wybierać „wygodniejszej" drogi pójścia za swoimi ideałami, ale poświęcić się dla sprawy, wybrać drogę trudniejszą, przyjąć propozycję naczelnika i zostać donosicielem. Przecież tylko w ten sposób może walczyć o to, aby świat był lepszy, niż jest.

Wyżej wspomniani bohaterowie doskonale wiedzą, że za zasady moralne i niezłomność płaci się wysoką cenę, wolą więc żyć w spokoju i robić to, czego się od nich oczekuje, nawet jeśli wymaga to (jak sami sobie tłumaczą) – pewnych ustępstw. Toteż są wręcz odruchowo konformistyczni, ale przecież należy troszczyć się o siebie, niepotrzebnie nie ryzykować i nie narażać się na nieprzyjemności. Dlatego umieją używać wygodnych samousprawiedliwień i kłamać samym sobie do tego stopnia, że nawet nie zauważają, że niszczą innych ludzi tylko w celu ratowania własnej kariery.

Jakoś wyjątkowo wyraźnie przypomina to postawy czechosłowackiego społeczeństwa w dobie tzw. normalizacji. Ale i do współczesnych czasów

pasuje znakomicie. Spójrzmy choćby, jak świetnie wykorzystuje wszystkie sytuacje politolożka i multikulturalna socjopsycholożka Bea z *Odchodzenia*. Najpierw uwodzi odchodzącego kanclerza, później sprzedaje swoje wspomnienia na ten temat brukowej prasie, po czym zabiera się za uwodzenie nowego kanclerza. Nie gorzej radzą sobie w tym świecie dziennikarze nowej doby pism brukowych. Zastępują przewijających się wcześniej w dramatach chamskich tajniaków. Stosują takie same oszczerstwa i manipulacje, prezentują nie mniejszą niekompetencję, cwaniactwo, chamstwo i żerowanie na innych.

Kłamstwo

Jak już wielokrotnie wspominałam, akcja wszystkich dramatów Václava Havla rozgrywa się w państwach totalitarnych, ale wcale nie chodzi tu o odtwarzanie rzeczywistości Czechosłowacji czasów normalizacji. Autor celowo unikał realiów czeskich i przestrzegał przed wtłaczaniem jego sztuk w odnośniki geograficzne i czasowe przy okazji ich inscenizowania. Do wszystkich sztuk Havla odnoszą się słowa, które napisał w posłowiu do *Largo desolato*:

> Sądzę, że przy inscenizacji dramatu wszelkie próby ulokowania go w środowisku, w jakim powstał, a także wszelkie przypominanie albo podkreślanie aspektów czy realiów czechosłowackich, komunistycznych, czy nawet dysydenckich, bardzo by dramatowi zaszkodziło: zniżyłoby go na poziom dokumentu o czymś, co jest może i interesujące, ale co widza żyjącego w innych warunkach zupełnie nie dotyczy. Dlatego proszę inscenizatorów, żeby, o ile to możliwe, unikali wszelkich uściślających odniesień […] Wszystko, co ułatwiłoby widzowi przypuszczenie, że ta sztuka go nie dotyczy, byłoby absolutnym zaprzeczeniem jej sensu (V. Havel, 1992a, s. 369).

Dramaty Václava Havla nie mają być portretem pewnej konkretnej epoki w pewnym konkretnym kraju. Są analizą mechanizmów totalitaryzmu, próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie, gdzie się zaczyna totalitaryzm i zniewolenie, jakie triki pozwalają mu zawładnąć człowiekiem i w jaki sposób można mu się przeciwstawić i z nim wygrać.

Naczelną zasadą życia w państwach totalitarnych jest strach. Strach przed wszechwładną, wszechmocną i najzupełniej bezkarną mafią działającą poza prawem, stosującą bezprawne metody i posiadającą wszędzie donosicieli. Obywatele takiego państwa są doskonale wyćwiczeni w odczuwaniu strachu i są mistrzami wyłapywania aluzji do przemocy i w ustalaniu, kto ma aktualnie władzę i czego ta władza może od nich chcieć. Podstawowym zadaniem mafii jest pielęgnowanie i podsycanie tego strachu. (Na przykład Sekretarz w *Rewitalizacji* nie bez powodu przebiega co chwilę przed oczami architektów. Oni nie mają prawa ani na chwilę zapomnieć o jego istnieniu!).

Drugą naczelną zasadą rządzącą w państwach totalitarnych jest kłamstwo. Wszechobecne kłamstwo. Wychodzące najpierw od rządzących, a przenoszące się później na obywateli. Kłamstwo, które staje się zasadą życia społecznego. Kłamstwo, które niszczy po kolei wszystkich i wszystko, ale zaczyna od relacji między ludźmi. Obywatel państwa totalitarnego to człowiek, który nie tylko wszystkiego się boi i pokornie wykonuje rozkazy, ale przede wszystkim ktoś, kto nieustannie kłamie. Dlatego dramaty Václava Havla portretujące społeczeństwa totalitarne, są jednocześnie tak imponującą galerią kłamców.

Być samym sobą

Głównym problemem bohaterów Václava Havla jest to, że są absolutnie zakłamani, że są idealnie nieautentyczni i nie są tożsami sami ze sobą. Dlatego nie umiemy współczuć na przykład takiemu użalającemu się nad sobą, już kilka razy wspomnianemu, Bergmanowi z *Rewitalizacji*. Nawet gdyby w końcu popełnił to samobójstwo, którego popełnienie tyle razy obiecywał żonie, to nie byłby żaden wstrząs. Raczej wszyscy z jego otoczenia ukradkiem odetchnęliby z ulgą, że pozbyli się kogoś tak bardzo nieautentycznego, kogoś, kto zamiast kochać i szanować i zasługiwać na miłość i szacunek, stosował tylko szantaże emocjonalne. Wstrząsem jest niezrozumiała śmierć Plechanowa, który podczas trwania sztuki zdobywa największą sympatię widza i czytelnika. Jest jak greckie *katharsis* – wzbudza litość i trwogę. Starożytni Grecy wiedzieli, że śmierć łotra wywołuje w widzu poczucie sprawiedliwej kary, ale śmierć dobrego i szlachetnego bohatera – wstrząs.

Dzieje się tak dlatego, że Plechanow to jeden z niewielu bohaterów Havla, który jest sam sobą i ma własną tożsamość. Jest jedną z niewielu postaci, która nie kłamie. Szuka, błądzi, myli się, ale nie kłamie. Podobnie jak Luisa. Ich krótka rozmowa o ich miłości sprzed lat, w książce zajmująca niespełna stronę, jest jedyną szczerą i prawdziwą rozmową we wszystkich dramatach Václava Havla, jedyną rozmową, w której nikt nikogo nie chce oszukać ani wykorzystać do swoich podejrzanych celów. Jedna strona z kilkuset. Odrobina prawdy w morzu kłamstwa. Co odpowiada precyzyjnie proporcjom prawdy i kłamstwa w państwach totalitarnych.

Ale oprócz tej dwójki w dramatach Václava Havla niekiedy, gdzieś w tle, zakrzykiwane przez wszechobecne kłamstwo, przemykają się osoby tożsame same ze sobą. Osoby, które nie kłamią ani mową, ani czynem. Jak „burżuazyjny intelektualista" Piotr w *Festynie*. Jak zdradzona sekretarka Maria w *Powiadomieniu*. Jak molestowana sekretarka Blanka w *Puzuku…*. Jak faustowska Małgorzata z *Kuszenia*. Jak Renata z *Rewitalizacji*, która zakochuje się w Albercie z powodu jego ideałów, a którą najbardziej dotknie jego kapitulacja moralna.

Jest też jedna dziwna postać, której nie chce się wykonywać rozkazów: Puzuk, który jest bardziej ludzki niż otaczający go ludzie. Maszyna, która

zachowuje się jak człowiek w świecie, w którym ludzie zachowują się jak maszyny.

Osoby, które potrafią pozostać same sobą, w ostatecznym rachunku wygrywają. Porzucają zepsute środowisko i zakłamanych ludzi i odchodzą z ich świata. Choć wydaje się, że przegrywają, bo tracą posadę lub inne zaplecze, to znajdują się w o wiele lepszej sytuacji niż ci, którzy zostają. Nie biorą udziału w spirali kłamstwa, zdrad, oszustw i nieuczciwych chwytów. Odchodzą stamtąd z wewnętrznym spokojem, światłem w oczach i łagodnym uśmiechem na twarzy. Wynoszą stamtąd całą i nieuszkodzoną ludzką duszę i ludzkie uczucia. Są zdolni do miłości, przyjaźni, współczucia, cieszenia się życiem. Zostawiają za sobą ludzi pustych i wypalonych, żyjących z wiecznym poczuciem przegranej, przerażonych perspektywą przeżycia kolejnego dnia.

Łatwo można stać się takimi, jak oni, wpaść w pułapkę, dać się wciągnąć. Wystarczy pierwszy raz okłamać kogoś lub siebie, wystarczy kogoś poświęcić, kogoś zdradzić. To prosta droga. O wiele trudniejsza jest ta, na której trzeba się wyrzec chwilowych i materialnych korzyści: kariery służbowej, sławy, pięknych przedmiotów, pieniędzy. Jest to droga trudniejsza, ale prowadzi w o wiele ciekawsze rejony. Bo też, jak podkreślałam w rozdziale osiemnastym, kiedy Václav Havel w listach z więzienia zastanawiał się nad tym, w którym dokładnie miejscu rodzi się konformizm i odwaga i w którym miejscu zaczyna się zmieniać świat, to doszedł do wniosku, że dzieje się to w pojedynczym człowieku, w jego wnętrzu, w jego decyzji, że będzie żył w prawdzie, że tam tkwi klucz do wszystkiego, również do dziejów świata (V. Havel, 1990c, s. 354).

Pułapka demoniczności

Czasami widzowie i czytelnicy dramatów Václava Havla dają się złapać w pułapkę pozornej demoniczności racji. Choćby w jednoaktówkach przeciwstawne światopoglądy bohaterów wydają się ścierać w swojej równorzędności. A nawet (to są paradoksy!) racje osób kolaborujących z reżimem wydają się lepiej uzasadnione i bardziej zrozumiałe niż osób żyjących w zgodzie z własnym sumieniem. Co więcej – u Havla wszystkie osoby tożsame same ze sobą mówią niewiele. Nie czują potrzeby nieustannego usprawiedliwiania własnego postępowania, tłumaczenia, że ich styl życia jest najlepszy z możliwych i podkreślania swojej dobroci i przyzwoitości. Oni po prostu żyją zgodnie z porządkiem życia i nie muszą się nikomu tłumaczyć. Za to wszyscy inni (czyli prawie wszyscy bohaterowie dramatów Havla) ciągle mówią, a robią to po to, żeby ukryć swoje prawdziwe intencje. Ich słowa wydają się logiczne, w ich rozumowaniu wszystko wydaje się zgadzać. Jeśli ktoś wsłucha się w same ich słowa, to wszystko będzie prawdą, wszystko będzie uzasadnione i logiczne. Łatwo im uwierzyć, łatwo złapać się w pułapkę zastawioną przez autora,

nie zwrócić uwagi na tych milczących, odchodzących, pozornie przegranych. Uwierzyć tym, którzy tak dużo i z takim przekonaniem mówią. Bo przecież każde świństwo da się logicznie uzasadnić. Kolaboracja, złodziejstwo, oszustwo, krzywdzenie innych wydają się wtedy koniecznością, nie wyborem. I jeszcze nasi wygadani bohaterowie cieszą się, że są tacy dobrzy i szlachetni, bo ktoś inny na ich miejscu z pewnością nie byłby tak wspaniałomyślny. Nie mają najmniejszych wątpliwości, że jeśli tego świństwa nie popełnią oni, to z pewnością znajdzie się ktoś, kto to zrobi i będzie od nich gorszy. Nigdy nie przychodzi im do głowy, że systemy totalitarne mogą trwać tylko dzięki nim. Nie dzięki satrapom, którzy wydają rozkazy. Dzięki zwykłym ludziom, którzy wykonują rozkazy.

Pułapka jest zastawiona przez autora bardzo zmyślnie. Łatwo w nią wejść, zasłuchać się w siłę argumentów, uwierzyć, nie zauważyć, że prawda to nie tylko to, co się mówi, ale że istotne jest również to, dlaczego, komu i w jakich okolicznościach się to mówi (o czym już parę razy wspominałam). Przypomina o tym diabeł w *Kuszeniu*. Sam, z diabelską ironią, zwraca na tę demoniczność uwagę, robi to z uśmiechem, bo wie, że ludzie i tak tego nie zauważą, że i tak w tę pułapkę wpadną.

Václav Havel zastawiał te pułapki, aby widz po przedstawieniu wychodził zaniepokojony. Żeby zastanawiał się, co, mimo pozornej logiki, było nie tak, jak powinno. Żeby próbował, wciąż na nowo, zrozumieć. Żeby odnalazł sam w sobie odpowiedź i własną drogę do porządku życia.

ROZDZIAŁ XXI

NIEŁATWE ZWIĄZKI DAMSKO-MĘSKIE, MĘSKO-MĘSKIE I DAMSKO-DAMSKIE W DRAMATACH VÁCLAVA HAVLA

Olbram: Leopoldzie, czy to prawda, że chodzisz z Lucy?
Leopold: To jest bardziej skomplikowane…
Olbram: A jak ci się układa z Zuzanną?
Leopold: Mamy dobre stosunki.

Václav Havel, *Largo desolato*

Pole walki

Do interpretacji dramatów Václava Havla można użyć wielu skomplikowanych kluczy. Spróbujmy tym razem przyjrzeć się im pod kątem przedstawionych tam relacji międzyludzkich, a ściślej relacji intymnych, erotycznych i uczuciowych.

Jak już wspominałam, Václav Havel uważał, że istnieje na świecie jakaś zadziwiająca równowaga, która sprawia, że dobre czyny zostają nagrodzone, a złe ukarane. Nagrodą jest dobre samopoczucie, radość, ulga, poczucie, że świat ma sens, a my jesteśmy jego istotną częścią. Karą jest złe samopoczucie, wyrzuty sumienia, poczucie beznadziei, bezsensu i zmarnowanego życia, brak chęci do życia. Jak już pisałam, Havel uważał, że byt ma pamięć, a sąd ostateczny odbywa się w każdej sekundzie. Każdy nasz czyn odciska się w pamięci bytu i zostaje tam na zawsze. I właśnie w ten sposób zmienia świat. Dobry czyn na lepsze, zły na gorsze. Jesteśmy odpowiedzialni za cały świat. W każdej sekundzie i poprzez każdą naszą decyzję. Jeśli wybieramy zdradę, nieuczciwość, kłamstwo – świat staje się miejscem coraz gorszym (V. Havel, 1990c).

Wszystkie dramaty Václava Havla rozgrywają się w takim świecie. Świecie, który sam w sobie wcale nie byłby zły, ale ludzie własnymi rękami, a raczej dzięki własnemu egoizmowi i tchórzostwu, uczynili z niego piekło.

Ale bohaterowie tych dramatów nie są tchórzami i kłamcami tylko w życiu publicznym. Ich prywatne relacje z innymi ludźmi wyglądają jeszcze gorzej. Sfera relacji intymnych przypomina pole walki. Każdy myśli wyłącznie o sobie i stara się wyciągnąć z tego jak najwięcej korzyści. Drugi człowiek jest tylko szczeblem, po którym można się gdzieś wspiąć.

W konkurencji bezwzględnego i egoistycznego wykorzystywania innych ludzi zdecydowanie wygrywają mężczyźni. Kobiety przejawiają czasami wiarę w jakieś ideały, a przynajmniej możemy im wierzyć, że niekiedy coś robią z miłości, a nie z czystego wyrachowania. Dla mężczyzn ważniejsze jest zrobienie kariery i podniesienie swojego prestiżu. A co może lepiej wpłynąć na ego starszego pana niż piękna i młoda dziewczyna u boku? Chyba tylko awans.

Ale kobiety również są wytrawnymi graczami. Dla nich kariera to nie kierowanie jakimś urzędem albo państwem, ale mężczyzną. W drodze do osiągnięcia swoich celów potrafią wykazać się dużo większą przebiegłością niż mężczyźni walczący o wyższe stanowiska. Czy któremuś z nich przyszłoby do głowy, że skuteczną bronią jest troska i współczucie?

Trzeba przyznać, że wszyscy mężczyźni w dramatach Havla mają bardzo skomplikowane relacje z kobietami. Muszą wysłuchiwać ciągłych pretensji, tłumaczyć się, albo, nie przebierając w środkach, walczyć o ich uwagę. Z drugiej strony trzeba też przyznać, że te skomplikowane relacje sami sobie skomplikowali. Przede wszystkim dzięki nieustannemu okłamywaniu wszystkich dookoła i nieangażowaniu się w żaden sposób w związki, oprócz co najwyżej wygłoszenia kilku pustych frazesów.

Prawdziwi mężczyźni

Spójrzmy na przykład na wspomnianego już kilkakrotnie doktora Humla, bohatera *Puzuka…*. Mieszka z żoną i ma stałą kochankę. Żona wie o kochance, kochanka o żonie. Każdej zdaje drobiazgową relację z tego, co robił z tą drugą. Żona każe mu jak najszybciej zerwać z kochanką, a kochanka jak najszybciej odejść od żony. Oczywiście solennie obiecuje to jednej i drugiej. Żona doradza mu, co ma powiedzieć kochance, kochanka, co ma powiedzieć żonie. Obojgu tłumaczy, że z całą pewnością to zrobi następnym razem, ale dziś nie mógł, bo akurat nie było ku temu właściwej atmosfery.

Kiedy z ręką na sercu przysięga obu, że tej drugiej wcale nie kocha, możemy mu wierzyć bez zastrzeżeń. Posłuchajmy, jak wyznaje miłość swojej stałej kochance:

> Renata: Dlaczego nigdy nie powiesz mi nic czułego?
> Huml: Wiesz, że nie mam do takich rzeczy fantazji.
> Renata: Jak ktoś naprawdę kocha, to zawsze znajdzie sposób jak to powiedzieć!
> Huml: Yyy, podobasz mi się…

Renata: Nic więcej?
Huml: Lubię cię…
Renata: Tylko tyle?
Huml: Nie gniewaj się, żabciu, ale ja naprawdę nie umiem mówić wielkich słów! Ale to przecież nie znaczy, że nic nie czuję…
Renata: Gdyby było w tobie wielkie uczucie, żadne słowa nie byłyby dla ciebie zbyt wielkie (V. Havel, 1992a, s. 112).

Kiedy wzburzona Renata z płaczem wybiega z pokoju, Huml zdolny jest tylko do tego, żeby stanąć pod drzwiami i mówić „Renata…", „Żabciu…", „Pamiętasz to w Beskidach? W starej cegielni?" (V. Havel, 1992a, s. 112).

Oczywiście kłótnie z żoną wyglądają tak samo. Tylko zamiast Beskidów wspomina stary młyn w Jesenikach. Ale doktor Huml jest prawdziwym mężczyzną i załatwia swoje problemy z kobietami jak mężczyzna. To znaczy najpierw proponuje żonie, żeby rozwiązała jego problem z kochanką, bo ona nie jest przecież w ten związek tak zaangażowana. A kiedy żona odmawia, proponuje to samo kochance. Po jej odmownej odpowiedzi nadal rozwiązuje swoje problemy po męsku – rzuca się do całowania nic niepodejrzewającej stenotypistki i uwodzi panią docent, która miała przeprowadzać na nim badania mające na celu uzyskanie modelu ludzkiej indywidualności.

Jednak mimo wszystko jedyną osobą, która zdoła go zaciągnąć do łóżka, jest Renata, ale zaraz potem musi go pocieszać, że to na pewno z przepracowania, że powinien częściej przebywać na świeżym powietrzu i jeść więcej warzyw…

Kilkakrotnie portretowanym tu bohaterem sztuki *Largo desolato* jest filozof, który napisał kiedyś coś, co władze totalitarnego kraju, w którym żyje, uznały za zbyt śmiałe. Dlatego siedzi w swoim mieszkaniu bliski obłędu i czeka na smutnych panów, którzy przyjdą go aresztować. Ma poczucie, że świat wokół niego wciąż wali się w gruzy, a perspektywa przeżycia kolejnego dnia przyprawia go o mdłości. Wszyscy jego przyjaciele, znajomi, a nawet wpadający z przyjacielską wizytą nieznajomi, są zadowoleni, że to on będzie pięknie cierpiał za prawdę i wolność, wyrażają tylko obawy, czy aby nie zawiedzie ich i „wspólnej sprawy". W końcu jego zadaniem jest być niezłomnym bohaterem, a oni mogą dzięki temu żyć przyjemnie i wygodnie. Leopold Kopřiva nie ma o swoim bohaterstwie równie niezachwianego przekonania jak wszyscy dokoła. Zdaje sobie sprawę, że naraził się władzom tylko przypadkiem, kiedy nieświadomie zagalopował się w jakimś eseju. Nie jest też wcale przekonany, że chce zostać męczennikiem, ale wszyscy dokoła uznają to za oczywistość i pilnują, aby przypadkiem nie poszedł na żadne ustępstwa.

Jakby Kopřivie nie wystarczały komplikacje w życiu publicznym, ma też niezwykle skomplikowaną sytuację osobistą. On też ma żonę i kochankę, ale obie panie dobrze się znają, są serdecznymi przyjaciółkami i nie ma między nimi żadnej rywalizacji. Leopolda frustruje raczej to, że żona nie zwraca na

niego uwagi, uważa go za żałosną i irytującą kreaturę i skupia się na interesującym związku ze swoim przyjacielem, z którym chodzi codziennie na tańce albo do kina. Leopold próbuje zwrócić jej uwagę, opowiadając o swojej okropnej depresji i licząc, że żona zrozumie swój błąd i będzie go żałować, ale zawsze kończy się to tak samo:

> Wstałem dziś już koło ósmej… miałem zamiar popracować… planowałem napisać parę uwag… wziąłem nawet czystą kartkę… ale nie mogłem… jakoś dziś nie jestem w najlepszej formie… znów miałem takie dreszcze jak wczoraj… (V. Havel, 1992a, ss. 323–324).

Żona kwituje to krótkim: „Acha, czyli nic szczególnego” i bardziej interesuje ją, czym mył patelnię, bo ten proszek drapie powierzchnię, albo jakiej użył łyżeczki do jedzenia jajka na miękko, bo przecież tyle razy mu mówiła, żeby nie brał do tego tych srebrnych, bo potem nie można ich domyć.

Z kochanką też ma krzyż pański. Lucy uważa, że jej miłość zbawi Leopolda i wyleczy go ze wszystkich problemów. Uważa, że to nic nie szkodzi, że on czuje się niezdolny do miłości, bo ona będzie kochać za nich dwoje i jej wielka szalona miłość wszystko naprawi. Nie zraża jej nawet to, że gdy wreszcie z wielkim trudem uda jej się zaciągnąć Leopolda do łóżka, ten musi się potem długo tłumaczyć, że to nie jego wina, bo przecież mówił, że dziś nie jest w najlepszej formie…

Leopold też rozwiązuje swoje problemy po męsku. Okazja sama puka do jego drzwi. Najlepszym lekarstwem na obojętną żonę i nudną kochankę będzie na pewno młodziutka studentka, która odwiedza go, aby wyrazić swoje uwielbienie dla jego przepięknych książek o miłości i jego bohaterskiej postawy. Leopold, snując błyskotliwe filozoficzne rozważania i grając człowieka udręczonego ciężarem życia, co i raz dolewa niewinnemu dziewczęciu rumu, bo przecież „jedna szklaneczka nie zaszkodzi” i czeka, aż sama wpadnie na to, że właśnie jej czysta miłość zbawi tego starszego pana steranego życiem.

Jak już kilkakrotnie podkreślałam, bohaterowie Havla mówią to, czego słuchający oczekuje i to, co w danej chwili może im przynieść korzyść. Dzięki tej taktyce ma zamiar odnieść sukces w życiu zawodowym i prywatnym również wspomniany już bohater *Kuszenia* – doktor Henryk Foustek. Próbuje grać jednocześnie na dwa fronty z dwoma przeciwnikami – z diabłem i dyrektorem „instytutu naukowego” istnieniu diabła zaprzeczającym. Obie strony zapewnia o swojej całkowitej lojalności i daje słowo, że przeciwnikowi mówi to samo tylko w tym celu, żeby poznać jego metody i dzięki temu łatwiej go zniszczyć. Foustek nie przewidział tylko, że obaj dobrze się znają… Dzięki odpowiednio dobranym do sytuacji słowom udaje mu się też uwieść Małgorzatę – sekretarkę z instytutu, a kiedy ta, zakochana w jego mądrości i w związku z tym przekonana, że ktoś, kto tak mądrze mówi, musi być szlachetnym człowiekiem – występuje w jego obronie, Foustek zdradza ją, wyśmiewa i poleca odesłać do zakładu psychiatrycznego.

Podobną technikę operowania słowem, ale tym razem doprowadzoną do absolutnej perfekcji, stosuje znany nam już bohater *Opery żebraczej*. Macheath to prawdziwy ekspert od kobiet. Każdą kobietę uwielbia, każdą uwodzi, każdej się oświadcza, z każdą się żeni. Jest też dobrym kolegą. Dla kumpli, którzy nie mają śmiałości do płci przeciwnej, ma zawsze kilka niezawodnych rad:

> Najważniejsza [dla dziwkarza] jest ta szczególna mieszanka bezczelności, wytrwałości, humoru i elokwencji, którą wyróżniają się wszyscy, o których mówi się, że mają powodzenie u kobiet. […] Jeśli wydaje się wam, że jesteście nieładni, możecie swoją strategię i miłosną taktykę oprzeć na udawaniu kompleksu niższości. Kobiety uwielbiają komuś pomagać i kogoś ratować, a czym lepiej im to wychodzi, tym bardziej tego człowieka kochają, ponieważ dzięki niemu mogą kochać swoją własną wspaniałość, na którą ten uratowany jest żywym dowodem (V. Havel, 1992a, s. 157).

Macheath poradzi też kolegom w kwestii nie mniej istotnej niż zdobywanie kobiet – chodzi o sposób na to, żeby zdobyte już i wykorzystane baby wreszcie się od człowieka odczepiły:

> Są dwie możliwości: albo taką osobę potraktować tak chamsko, że resztki dumy nie pozwolą jej dłużej interesować się wami, albo – to druga możliwość – po prostu się z nią ożenić (V. Havel, 1992a, s. 158).

To oczywiście w żaden sposób człowieka nie ogranicza, ale wręcz daje mu nowe możliwości:

> Każda kobieta, o ile nie jest już przypadkiem zamężna, chce wyjść za mąż, dlatego również na was, jak tylko zaczniecie się nią wyraźniej interesować, od razu spoglądać będzie jak na potencjalnego męża. A jak lepiej spacyfikujecie takie zapędy, bez uciekania się do różnych nieszczerych wykrętów, niż ujawnieniem faktu, że już niestety żonaci jesteście? Wasza kochanka – właśnie dzięki swemu głębokiemu szacunkowi dla stanu małżeńskiego – poczuje jakiś sentymentalny respekt dla szczęścia swojej szczęśliwszej rywalki i wielkodusznie zrezygnuje z zamiaru pozbawienia jej szczęścia. Oczywiście uczyni to wtedy, gdy wynagrodzicie jej to szczerym zapewnieniem, że wasza żona nie dorasta jej nawet do pięt i że właśnie dlatego uciekacie od żony do niej (V. Havel, 1992a, ss. 158–159).

Nic dziwnego, że to wszystko marnie się kończy. Macheath zostaje zdrajcą i donosicielem.

Václav Havel, pokazując te wszystkie gierki i podstępy stosowane przez nieautentycznych mężczyzn w celu zdobycia kobiety, ostentacyjnie podkreśla nieskończoną banalność ich zabiegów i stosowanych strategii. Jego bohaterowie operują wyłącznie wytrychami – słowami bez prawdziwych treści i znaczeń, a przede wszystkim pozbawionymi uczciwych intencji. Ich strategią na zatrzymanie kobiety, która postanowiła od nich odejść, lub na złagodzenie jej

gniewu jest powtarzanie czegoś w rodzaju: „Pamiętasz, tam, wtedy…?”. W chwilach, kiedy w bliskiej relacji z partnerką powinny paść jakieś prawdziwe słowa, są całkowicie bezradni. Potrafią tylko kłamać, nie mają autentycznych ludzkich uczuć, dlatego wszystkie ich związki z kobietami (oraz rozwój, przebieg i zakończenie tych związków) są wzorcowo banalne. Najlepiej widać to na przykładzie rozszczepionego na dwie postacie, omawianego wcześniej w rozdziale dziesiątym, Pechara z *Hotelu w górach*, który uwodzi kelnerkę Milenę i jednocześnie (jako drugi wariant tej postaci) obnaża obietnice bez pokrycia dawane przez swojego konkurenta. Wyjaśnia Milenie, że „on” na pewno nie rozwiedzie się z żoną, nie ożeni się z nią, nie porwie jej stąd i nie da lepszej przyszłości – jak wciąż obiecuje. Jeżeli mężczyzna w dramatach Havla coś kobiecie obiecuje, z całą pewnością będzie to obietnica bez pokrycia.

Męscy bohaterowie dramatów nie czują się odpowiedzialni za własne życie i to, co robią z życiem innych ludzi. Uważają, że to oni są poszkodowani i godni współczucia. Przecież czują się okropnie. Nie zauważają własnego wkładu w swój los, nie dopuszczają do siebie świadomości, że za ich relacje z innymi ludźmi odpowiadają przede wszystkim oni sami. Swoje wyrzuty sumienia, poczucie winy, świadomość, że kogoś skrzywdzili, chowają tak głęboko, że skłonni są raczej widzieć samych siebie w roli ofiary, niż przyznać, że to właśnie oni są odpowiedzialni za cierpienia innych.

Jak już podkreślałam wielokrotnie, kolejnym terminem w filozofii Václava Havla jest pojęcie życia w prawdzie. Człowiek żyjący w prawdzie jest odpowiedzialny nie tylko za swoje tu i teraz, ale też za wszystko, co wcześniej mówił i robił, jest „tożsamy sam ze sobą”, a dzięki swojej świadomości istnienia „horyzontu absolutnego”, do którego odnosi swoje czyny i poczuciu, że jest częścią wszechświata, idzie przez życie spokojny i z optymizmem myśli o przyszłości. Na tych, którzy wybrali życie w kłamstwie, czeka piekło. Nie jakieś metaforyczne i po śmierci, ale piekło na ziemi, piekło własnego nieczystego sumienia i poczucia, że świat bez przerwy wali się człowiekowi na głowę. Takimi przegranymi zostają wszyscy wymienieni tu bohaterowie dramatów Havla.

Zajrzeć głęboko w oczy

Oprócz licznych, skomplikowanych i fantazyjnie rozgałęzionych związków damsko-męskich tworzących trójkąty, czworokąty i inne jeszcze bardziej skomplikowane figury, występują w dramatach Havla również związki między osobami tej samej płci. Z tym, że związki męsko-męskie służą, zgodnie z męskimi priorytetami, przede wszystkim robieniu kariery. W opisywanym już dokładnie kafkowskim urzędzie ze sztuki *Powiadomienie* szarogęsi się zastępca dyrektora Baláš, który dzięki talentowi do intryg i wrodzonej bezwzględności szybko przejmuje władzę. Przy jego boku zawsze znajduje się

kolega Kubš, który się w ogóle nie odzywa, ale chodzi z nim wszędzie ręka w rękę i siada zawsze obok, przy tym samym biurku. Idylla kończy się, kiedy Kubš próbuje zrobić coś na własną rękę i okazuje się na tyle nieostrożny, że nie zgadza się ze zdaniem partnera. Baláš ogłasza wszem i wobec, że winnym wszystkich błędów i wypaczeń w urzędzie nie jest nikt inny, ale kolega Kubš i dlatego wyrzuca go z pracy. Na szczęście jednak znalazł kogoś godnego zaufania. Na miejsce kolegi Kubša przychodzi kolega Šuba i zajmuje milczące miejsce u boku szefa.

Podobny schemat robienia kariery znajdziemy w omawianym wcześniej *Kuszeniu*. Dyrektor instytutu naukowego najpierw patrzy głęboko w oczy koledze Foustkowi i pyta, czy dobrze mu się dziś spało. Później zaprasza go na wieczór do siebie. Dopiero kiedy Foustek odrzuci zaloty dyrektora, okazuje się, że jego kariera naukowa jest definitywnie skończona. Na szczęście dla dyrektora kończy się to lepiej – przy kolejnej próbie zajrzenia głęboko w oczy kolejnego pracownika trafia na karierowicza gotowego na wszystko dla rozwoju swojej kariery zawodowej.

Wśród dramatów Václava Havla pojawia się też związek między dwiema paniami. W omawianej już kilka razy ostatniej jego sztuce *Odchodzenie* u boku głównego bohatera, kanclerza, stoi jego „wieloletnia przyjaciółka" Irena, a u jej boku stoi zawsze jej przyjaciółka Monika. Związek między paniami nie ma w sobie żadnej drapieżności i interesowności. Składa się tylko z nieustannego wsparcia i stania u boku tej drugiej osoby bez względu na okoliczności. I są to jedne z niewielu postaci, które w tych dramatach w ostatecznym rachunku wychodzą z twarzą. I to ludzką twarzą.

ROZDZIAŁ XXII

KRAJ EKSPERTÓW

> Nam natomiast chodzi o człowieka całego, niezredukowanego w jego kompleksowości i niepozbawionego jego niepowtarzalnej ludzkiej wyjątkowości. Jest to jakościowo nowa płaszczyzna, na której nie wystarczy gromadzić wszystkiego, co już wiadome – wręcz przeciwnie: musimy zaczynać praktycznie tam, gdzie poszczególne nauki ścisłe skończyły.
>
> Václav Havel, *Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji*

Tytuł

Czesi szczególną atencją otaczają tytuły naukowe. Mają je pisane nie tylko przed nazwiskiem, ale i po (jedne są bardziej prestiżowe, drugie mniej, ale oczywiście największym szacunkiem obdarzani są posiadacze tytułów przed i po). Używają ich na co dzień, nie tylko w miejscu pracy czy na uczelni, ale też umieszczają w dowodach osobistych, korespondencji oficjalnej i nieoficjalnej, na receptach, nad szpitalnym łóżkiem… Tytuł staje się częścią nazwiska. Sąsiadki plotkują na przykład o „inżynierze Kočičce", pielęgniarki wyczytają wezwanie do gabinetu: „Magistra Králíčková".

Czeskie społeczeństwo żywi też tradycyjnie wielki szacunek do wykształcenia. Może bierze się to jeszcze z XIX wieku, kiedy, jak już wspominałam, powszechnie uważano, że najlepiej o narodową tożsamość i niepodległość walczy ten, kto pielęgnuje język czeski i że bardziej zasłuży się narodowi ktoś, kto wyda jakiś słownik, niż ten, kto zginie w jakimś bezsensownym, samobójczym powstaniu.

Oba te upodobania czeskiego społeczeństwa skwapliwie wykorzystywali komuniści, reglamentując dostęp do szkół średnich i wyższych. Wykształcenie mogły zdobywać wyłącznie lojalne dzieci lojalnych wobec reżimu obywateli. W ten sposób stawały się zakładnikami systemu, gwarancją, że ich rodzice zrobią wszystko, czego będzie się od nich żądać.

> Podczas ostatnich kilkudziesięciu lat widziałem w swoim kraju co najmniej tysiąc razy karki zgięte pokornie rzekomo dla dobra dzieci. Co najmniej tysiąc razy słyszałem, jak ktoś swoje wiernopoddańcze służenie znienawidzonemu reżimowi usprawiedliwia argumentem, że robi to tylko z powodu swoich dzieci: żeby miał pieniądze na ich utrzymanie, żeby dostały się na studia, żeby mogły pojechać nad morze. Co najmniej tysiąc razy słyszałem od osób znajomych i nieznajomych zwierzenia, że całym sercem i rozumem są po naszej stronie, czyli po stronie tak zwanych dysydentów, a różne, przez totalitarne władze organizowane przeciwko nam petycje podpisują tylko dlatego, że mają dzieci i w związku z tym nie mogą sobie pozwolić na luksus sprzeciwu. Ileż świństw popełniono w imieniu dzieci i ileż razy służono złu w imieniu ich rzekomego dobra

– mówił Václav Havel w jednym ze swoich prezydenckich przemówień w roku 1990 (V. Havel, 1992b, s. 37). Zwracał uwagę, że w imię dobra dzieci rodzice budowali koszmarny świat, w którym później te dzieci musiały żyć. Zresztą w omawianym już kilkakrotnie dramacie *Odchodzenie*, główny bohater usprawiedliwia swój konformizm i argumentuje kolaborację z nowym reżimem właśnie tym, że ma rodzinę i wcale przy tej okazji nie zauważa, że jej członkowie są samodzielni i zgodnie protestują przeciwko jego poniżaniu się.

Specjaliści

Jak już podkreślałam w rozdziale pierwszym, po komunistycznym puczu w roku 1948, zwanym zwycięskim lutym, przeprowadzono ogólnopaństwową czystkę. Profesorowie wyrzuceni z uniwersytetów i instytutów naukowych musieli pracować jako robotnicy. Po stłumieniu Praskiej Wiosny i interwencji wojsk Układu Warszawskiego w 1968 roku sytuacja się powtórzyła (choć tym razem bez krwawych procesów politycznych). Ludzie wykształceni niedeklarujący (również podpisem pod stosownym dokumentem) gorącego poparcia dla wprowadzanej właśnie tzw. normalizacji, byli wyrzucani ze stanowisk wymagających posiadania wykształcenia. Ich miejsce zajęli dyletanci z partyjnego awansu. Czechosłowacja stała się krajem, w którym o wszystkim decydowały osoby niedouczone, ale lojalne wobec rządzącej partii. Gazety i publikacje naukowe wypełnił pseudonaukowy bełkot, pisany szczególnym, praktycznie niezrozumiałym językiem. Język ten składał się przede wszystkim z klisz i frazesów. W tym samym czasie prawdziwi specjaliści i profesorowie przerzucali węgiel w kotłowniach albo, w lepszym wypadku, myli okna wystawowe.

Eksperci

Bohaterami dramatów Václava Havla są przede wszystkim eksperci[1]. Prawie wszyscy główni bohaterowie mają tytuły naukowe albo przynajmniej zajmują kierownicze stanowiska. Jest tak przede wszystkim dlatego, że każdy z nich do perfekcji opanował sztukę żonglowania frazesami.

W omawianym już wielokrotnie, pierwszym samodzielnie przez Havla napisanym dramacie jest to nawet główny temat sztuki. *Festyn* można wręcz uznać za instruktaż, „jak zostać ekspertem". Bohater, niejaki Hugo Płudek, jest człowiekiem pustym – nie ma żadnych poglądów, żadnej osobowości, nie zastanawia się nigdy nad moralnymi aspektami swojego postępowania. Bardziej niż człowieka przypomina maszynę stworzoną do przetwarzania danych. Tak prezentuje się nam już w pierwszej scenie, w której gra w szachy:

> Intelekt Hugona pracuje w sposób bezcelowy, jest wyłącznie celem sam dla siebie, nie angażuje się, jest moralnie obojętny. Hugo gra sam ze sobą w szachy – jeden ruch białymi figurami, drugi czarnymi, kiedy po jednej stronie przegrywa, po drugiej wygrywa. [...] Szachy pokazują nam logiczno-matematyczny sposób myślenia Hugona, polegający tylko na przestawianiu elementów w ramach danego schematu (Grossman, 1963/1999, s. 993).

Hugo dzięki swoim szachowym treningom znakomicie potrafi przegrać i wygrać jednocześnie. Dlatego na festynie uczy się perfekcyjnego żonglowania frazesami. Nie przypadkiem bohater *Festynu* jest też doskonałym przedstawicielem klasy średniej. Jest tym samym również doskonałym i modelowym Czechem („wszyscy jesteśmy dziećmi jednej czeskiej mamy" – jak powtarza jowialny inaugurator), bo czeskie społeczeństwo, wyrosłe z tradycji mieszczańskich, do dziś jest idealnie mieszczańskie. A ideałem mieszczańskiego wychowania jest podporządkować się osobom stojącym wyżej w hierarchii – dzięki temu osoba z tytułem może dużo więcej, niż „szary" człowiek. (W Czechach dobrze jest mieć tytuł. Wtedy rodacy traktują kogoś takiego zupełnie inaczej. Na przykład lekarz porozmawia z utytułowanym pacjentem normalnie, poinformuje, wytłumaczy, a nie ofuknie, da receptę i wyrzuci z gabinetu). Kolejną mieszczańską cnotą jest nie wystawać z szeregu, nie kłuć w oczy własną innością, Dostosować się (kluczowe pojęcie dla czeskiego charakteru i czeskiej historii). Dzięki temu Hugo z taką łatwością robi karierę urzędnika. Wystarczy, że przed ten szereg wyjdzie i zrobi minę eksperta, którą poprze potokiem słów, a już wszyscy w jego otoczeniu pokornie chylą głowy i uznają jego władzę.

> Hugo nie tylko przystosowuje się do ludzi wpływowych, ale wręcz się w nich wciela, staje się ich doskonałą imitacją. Kiedy styka się z inauguratorem, przemienia się

[1] To spostrzeżenie zawdzięczam profesorowi Vladimírovi Justovi (Just, 2004).

w inauguratora, po spotkaniu z dyrektorem, który szykuje się do zlikwidowania Służby Inauguracyjnej, przemienia się w urzędnika, który tę likwidację uargumentuje a następnie przeprowadzi (Grossman 1963/1999, s. 985).

W *Festynie* Hugo traci swoją osobowość po to, żeby zostać czymś, co w świecie opanowanym przez frazesy i schematyczność jest o wiele cenniejsze. Hugo zostaje ucieleśnieniem uniwersalizmu o doskonałych zdolnościach adaptacyjnych, żywym przykładem istnienia niezależnego od rzeczywistości, które trwa wszędzie a zarazem nigdzie, zawsze i nigdy, jest nieskończone i niezniszczalne. Jego fundamentem jest najdoskonalszy pogląd opierający się na absolutyzacji braku poglądów (Grossman, 1963/1999, s. 990).

Hugo jest osobą doskonale pozbawioną światopoglądu, dlatego w sposób doskonały potrafi wszelkie poglądy absorbować – również tu [na festynie] gra po obu stronach szachownicy (Grossman, 1963/1999, s. 994).

Kolejną cechą charakterystyczną dla etyki małomieszczańskiej jest przepaść między tym, co się z namaszczeniem głosi, a tym, co się jednocześnie po cichu robi. Jest to też sposób wypowiedzi (czy może raczej sposób życia) charakterystyczny dla osób, które zdecydowały się żyć w kłamstwie. Jest to również źródłem wszystkich nieszczęść i porażek postaci zaludniających dramaty Václava Havla. Ich bohaterowie-eksperci na wszystko mają gotową, z góry przygotowaną odpowiedź, a rzeczywistość w najmniejszym stopniu nie przeszkadza im w ocenie rzeczywistości, bo jej w ogóle nie zauważają. Tak żyje się w kłamstwie: bez kontaktu z realnym światem i prawdziwym sobą. Na każdą sytuację mają przygotowany zbiór gotowych frazesów, które gwarantują szybkie i skuteczne zlikwidowanie autentycznych przejawów życia: prawdziwych uczuć i prawdziwych problemów.

Z perfekcyjnym wcieleniem prawdziwego eksperta mamy do czynienia w omawianej już wielokrotnie, havlowskiej przeróbce *Opery żebraczej* Johna Gaya. Ekspert z zasady nie łączy teorii z praktyką, czyli mówienia o czymś z robieniem tego. No i dużo mówi. O zasadach i świetlanej przyszłości. Właśnie taki jest Macheth. U Gaya był jeszcze zwykłym zakłamanym człowiekiem, u Havla wyewoluował już i jest ekspertem. U Gaya, kiedy w więzieniu stawał twarzą w twarz z Polly i Lucy i obie konfrontowały go z faktem, że z obiema wziął ślub, potrafił tylko kłamać, twierdząc, że Polly jest obłąkana i coś sobie ubzdurała. U Havla w tej sytuacji daje popis prawdziwej eksperckiej dialektyki i, nie zaprzeczając faktom, przekonuje obie damy jednocześnie, że żadnej nie zdradził i obie kocha, uwielbia i szanuje.

Swój „doktorski" wykład, który jest w dramaturgii światowej idealnie wyszlifowanym diamentem werbalnej demagogii, rozbrajającym swoją dialektyką i odwróconą, antytetyczną logiką, winowajca przyłapany na gorącym uczynku rozpoczyna

> stosowną autokrytyką […] aby na koniec swoje winy zaprezentował jako największą cnotę (Just, 2004, s. 8).

Oczywiście po tej wzruszającej mowie nasz dzielny bohater nie ma zamiaru tracić życia na którąkolwiek ze zdobytych już dam. Zamiast tego pomknie szukać nowych podbojów.

Wspomniany już wielokrotnie główny bohater *Puzuka…* jest najlepszym przykładem tego, że ekspert swojej specjalizacji w życiu z zasady nie stosuje. Profesor Just ujął to precyzyjnie:

> Huml myśli w zupełnie innym świecie, niż żyje: myśli w świecie koniunkturalnego „marksistowskiego humanizmu", żyje w świecie amoralnego egoizmu i w ogóle nie przyjdzie mu na myśl te dwie sfery jakoś połączyć (Just, 2004, s. 8).

Mężczyźni w dramatach Václava Havla to eksperci. Eksperci od moralności, retoryki, urzędowania, urządzenia wnętrz, miłości, filozofii itd. Ekspert to ktoś, kto wie. Wie z góry i wie lepiej, a do tego nie ma żadnych wątpliwości i nie zadaje pytań. Z łatwością przychodzi im wygłaszanie sądów, bo nigdy się nad nimi nie zastanawiają. Z lubością żonglują słowami i pojęciami. Bo czym jest słowo? To tylko pusty dźwięk lub abstrakcyjne pojęcie. Wystarczy odrobina retoryki i będzie znaczyło coś zupełnie innego, zaprzeczy samo sobie.

Jak pamiętamy, w *Festynie* spotykamy ekspertów od inaugurowania i likwidowania, czyli urzędowania, w *Powiadomieniu* też od urzędowania, ale również od nowych, precyzyjniejszych języków oraz od szantażu i biurowych intryg (Baláš). Za to w *Puzuku…* mamy już ekspertów od człowieka. Człowieka w całości. A dojść do prawdy o nim mają zamiar poprzez ustalenie informacji na przykład o tym, jaki jest jego ulubiony tunel i ile waży jego pierzyna. Zaś głównym bohaterem jest tam zawodowy ekspert od etyki. W *Spiskowcach* eksperci od demokracji zaprowadzają dyktaturę, w *Operze żebraczej* złodzieje są ekspertami od honoru. W *Wernisażu* możemy podziwiać ekspertów od snobizmu, a w *Largo desolato* – od bycia niezłomnym, na czym znają się doskonale wszyscy, którzy poświęcać się nie muszą i nie mają takiego zamiaru. Do tego główny bohater jest ekspertem od moralności i miłości. Z podobnym ekspertem mamy do czynienia w *Proteście*: reżimowy pisarz jest tam ekspertem od dysydenckiej niezłomności. W *Kuszeniu* mamy cały instytut zatrudniający ekspertów od właściwego światopoglądu, w *Rewitalizacji* spotykamy ekspertów od poprawy warunków cudzego życia, a w *Odchodzeniu* – od teorii poprawy warunków życia kiedyś w przyszłości.

Václav Havel w każdym z dramatów obnaża pustkę myślową samej idei „ekspertstwa". Najwyraźniejsze jest to w *Puzuku…*, gdzie badania naukowe mają ujawnić tę najgłębszą, najprawdziwszą i najogólniejszą prawdę o człowieku, i to człowieku „w całości". Coś, co jest w człowieku uniwersalne, a zarazem absolutnie indywidualne. To jeden z przykładów Havlowskiej gry

z antynomiami. Żart z naukowości nauki, która tak dalece zajęła się sama sobą, że całkiem straciła z oczu i życie i przedmiot swoich badań.

Zdehumanizowany świat

Václav Havel już na początku lat sześćdziesiątych zauważył i opisał coś, na co wtedy zwracało uwagę niewielu – postępującą technicyzację, dehumanizację, zanik duchowości. Świat bez wymiaru duchowego, w którym bardziej liczy się korzyść materialna niż wartości moralne. Świat, w którym kariera zastąpiła religię. Havel czytał uważnie dzieła szerszemu gronu nieznanego, tworzącego w samotności i zapomnieniu filozofa z Brna – Josefa Šafaříka. Šafařík (1907–1992) nigdy nie miał szczęścia i okazji do zaistnienia w świadomości odbiorców: kiedy w roku 1938 rozpoczynał swoją drogę myśliciela, publikację jego dzieł na kilka lat uniemożliwił Układ Monachijski i druga wojna światowa. Po wojnie ukazał się w 1947 jego pierwszy zbiór esejów filozoficznych *Sedm listů Melinovi*, który już w roku następnym, po lutowym komunistycznym puczu, został wycofany z księgarń. Kolejna książka mogła się ukazać dopiero w 1967, w krótkiej przerwie Praskiej Wiosny, ale już w następnym, okupacyjnym roku znów musiała zniknąć. Dopiero po roku 1989, niedługo przed jego śmiercią, książki Šafaříka mogły trafić do szerszego kręgu odbiorców.

Josef Šafařík jest autorem przedmowy (z 1969 roku) do wydania trzeciego z dramatów Václava Havla – *Puzuka…*, w której szkicuje podłoże filozoficzne świata sztuk Havla:

> Gdyby ktoś mnie zapytał, jak w sposób najbardziej elementarny scharakteryzować życie człowieka, odpowiedziałbym: *nie wiedzieć i musieć*. Aż do czasów nowożytnych ludzkość znajdowała jedyne wyjście z tej absurdalnej sytuacji egzystencjalnej: skoro nie wiedzieć i musieć, to *wierzyć*. Społeczeństwo ery nowożytnej wybiera coś nowego […]: odrzuca *nie wiedzieć* i *musieć*, a próbuje *wiedzieć* i *umieć*, *wiedzieć* i *móc*. W pierwszym przypadku wytwarzało kultury religijne; w drugim cywilizację naukowo-techniczną. […] Ale okazuje się, że maksyma „wiedzieć i umieć”, „wiedzieć i móc” sprawdza się tylko w ograniczonym stopniu: że w nauce nie zawsze wiedzieć znaczy umieć, tak jak we wierze nie wiedzieć nie zawsze znaczy nie umieć. Obrazowo można to ująć tak, że wiara to partacz w tym, co umie nauka: w analizie, technice, technologii, ekonomii; a znów nauka to partacz w tym, co umiała wiara: w sztuce, zasadach moralnych, fundamentalnych i humanistycznych wartościach. […]
>
> Okazało się, że nauka, gwarantując środki techniczne i materialne, straciła zdolność zagwarantowania ludzkich celów, ba, okazało się nawet, że jest o wiele gorzej – że istnieją tylko środki, a żadne cele. […] Nauka, która w miejsce wiary, miłości, sumienia, humanizmu podstawia analizę, produkuje niepewność z dowodami. […] Ludzkość wyrwana z przyrody, pozbawiona do niej zaufania, wybiera „wiedzieć i umieć” i wytwarza cywilizację industrialną. W dawnych kulturach dominował *stwórca i prorok*, w erze naukowo-technicznej dominuje zawodowy ekspert.

[…] Tylko, że reżim nauki i techniki obok specjalisty, który wie i umie, przywiódł na świat również specjalistę cokolwiek kuriozalnego: eksperta od czegoś, czego nie umie i dlatego też tego nie robi.

Na przykład jest nauka o sztuce, o etyce, o filozofii […]. Nauka o sztuce gwarantuje naukowość, nie twórczość artystyczną; nauka o etyce gwarantuje naukowość, nie etyczne postępowanie; nauka o filozofii gwarantuje naukowość, nie mądrość […]. Dlatego też wszelka naukowość ankiet, badań, dyskusji i analiz dotyczących „człowieka" nie wzbogaci ludzkiego „nie wiedzieć i musieć" choćby odrobinę (Šafařík, 1969/1999, ss. 1017–1018).

Osobiste poręczenie

Ekspert to ktoś, kto nie zadaje pytań. Zamiast tego ma zawsze gotowe odpowiedzi. To kolejna cecha zdehumanizowanego świata. Bo w byciu człowiekiem największą wagę mają pytania, na które musimy odpowiadać samymi sobą. Dlatego nie-eksperci u Havla tak dużo milczą i mówią dopiero po zastanowieniu: Waniek, Plechanow, Piotr z *Festynu*, Maria z *Powiadomienia*…

Kłamstwo to puste słowa, frazesy nic nie kosztują, a za prawdę trzeba poręczyć samym sobą, prawda nie istnieje bez, jak to określał Havel za Šafaříkiem, „osobistego poręczenia".

Eksperci mówią coś tylko dlatego, że uważają, że w danej chwili powinno być to powiedziane, a nie dlatego, że uważają to, o czym mówią, za słuszne i prawdziwe. Wypowiedzi ekspertów to słowa bez osobistego poręczenia, dlatego są puste. Nie mają znaczenia, nikogo nie mogą poruszyć.

Dotyczy to również teatru i jego twórców. Reżyser musi za to, co robi, ręczyć samym sobą. Robić teatr z wewnętrznej potrzeby powiedzenia czegoś istotnego, a nie dlatego, że dostał takie zlecenie. Inscenizacja zrobiona z osobistym poręczeniem porwie widzów, zrobiona z powinności pozostawi obojętność i niechęć. Tak właśnie było na przełomie roku 1989 i 1990 w Polsce, a w latach 1990–1992 w Czechosłowacji. Pojawiło się wtedy mnóstwo inscenizacji dramatów Václava Havla[2], jakby każdy prowincjonalny teatr postanowił nagle zrekompensować lata swojego serwilizmu nic już niekosztującą odwagą. Nagle inscenizowanie Havla przestało być niebezpieczne, a stało się koniunkturalizmem. Symptomatyczne jest to, że w Polsce reżyserzy przedstawień z sezonu 1989/1990 podkreślali w każdym wywiadzie, że próby zaczęli jeszcze wtedy, kiedy autor tych dramatów był dysydentem, a w czasie premiery był już prezydentem. A przy tym ilość i jakość tych przedstawień świadczyła o tym, że po prostu podczepili się do fali zainteresowania tym sławnym dysydentem, a później twarzą aksamitnej rewolucji.

---

[2] Polskie inscenizacje omawiam w rozdziale XXVI.

Patriotyczny kicz

Václav Havel zawsze widział więcej. Potrafił wskazać źródła niebezpiecznych zjawisk i określić, dokąd mogą prowadzić. Zupełnie wyjątkowym dramatem był jego debiutancki *Festyn*, który nie bez powodu wzbudził tak wielkie zainteresowanie w kraju i na świecie. Za granicą odnajdywano w nim ostrzeżenie przed niebezpiecznymi skutkami kłamstwa, przed zastąpieniem prawdy frazesem. W Czechosłowacji tak samo, ale, jak już pisałam, ten obraz ma w czeskiej wersji o wiele więcej barw i wymiarów. *Festyn* jest w dużej części nieprzetłumaczalny, ponieważ odnosi się do czeskiej historii, czeskich mitów, czeskiego charakteru i czeskiego (również w odniesieniu do słowackiego) języka. Już imiona rodziców czeskiego everymana są znaczące: starzy Płudkowie noszą imiona z czeskiej mitologii, są z przekonania drobnomieszczańscy, są z tego dumni i głoszą swój światopogląd jako największą cnotę. Są też dumni, że Hugo jest ich nieodrodnym synem i najprawdziwszym Czechem. Że potrafił najdoskonalej ze wszystkich przystosować się, że wrócił z podróży w świat z tytułem (i to wyjątkowo wysokim). Jak wspominałam, w finale ojciec Płudek nuci triumfalne fanfary z opery *Libusza* – dziewiętnastowiecznego dzieła stworzonego w celu obudzenia w Czechach świadomości narodowej odrębności, dumy i przekonania, że są lepsi niż inne narody. [Czescy pisarze w XIX wieku przekonywali Czechów, że są lepsi od otaczających ich Niemców, bo prawdziwa cnota i prawdziwa siła pochodzi z ludu, a zwyczajowe prawa słowiańskie są bardziej sprawiedliwe od niemieckich (Kosatík, 2010, ss. 236–266)].

Festyn jest też dowcipnym ostrzeżeniem przed banalizacją kultury (zastąpioną frazesami, pustymi kolorowymi opakowaniami, powierzchownym rozumowaniem i kiczem), wykorzystywaniem jej do własnych podejrzanych celów.

Václav Havel na progu tzw. normalizacji napisał jeszcze bardziej wymowne ostrzeżenie. Zauważył, że rządzący kulturę, podobnie jak słowa, traktują przedmiotowo, że jest dla nich narzędziem kłamstwa, że w ich trosce o kulturę bynajmniej nie chodzi o kulturę, ale o manipulację, czyli władzę. A wykorzystywane przy tym narodowe i patriotyczne rekwizyty pozbawiane są znaczenia, zmieniają się w patriotyczny kicz.

> Dziś nasza kultura jest wprost przepełniona najróżniejszymi apelami do naszych tak zwanych uczuć patriotycznych. Sadzi się lipy narodowe, odsłania pomniki, gra *Libuszę* itd. Pewnie w większości przypadków jest to motywowane dobrymi intencjami, chęcią pokrzepiania i tym podobnymi zamiarami, tylko że ja nie mogę pozbyć się wrażenia, że […] jest to substytut, łata, pocieszanie, mistyfikacja, jeśli nie wręcz oszustwo, którego ofiarą pada naród. Słodki lizak, którym płaczącemu dziecku zapycha się buzię, żeby się uspokoiło. Za każdym razem, kiedy czeska polityka coś zepsuje albo coś przegra, Teatr Narodowy zalewa nas *Libuszami* albo *Roháčami*. A my tam idziemy wieczorem, wzruszamy się naszym zbiorowym patriotyzmem i zapominamy o wszystkich konkretnych rzeczach, które w ciągu dnia

> mogliśmy dla ojczyzny zrobić a nie zrobiliśmy [...]. Przecież sensem kultury nie jest i nie może być ogłupianie człowieka, ale raczej drastyczne posyłanie go wciąż głębiej w stronę pełnej i niezmistyfikowanej wiedzy o sobie samym (V. Havel, 1969).

Václav Havel tymi spostrzeżeniami, podobnie jak treścią swoich sztuk, zwraca uwagę na szczególny rodzaj zasłony dymnej wytwarzanej przez ekspertów, przeważnie za pomocą potoków słów sprawiających wrażenie mądrych i uczonych. Jest ona podstawowym celem ich działań i wypowiedzi. Służy zawsze tylko i wyłącznie zakryciu prawdy. Ekspert (wspierany najczęściej stosownym tytułem naukowym) produkuje te wszystkie słowa, obrazy i dobre wrażenie, aby pod ich osłoną mógł zrobić jakieś wyjątkowe i z góry zaplanowane … świństwo. Robi to, żeby kłamać, zdradzać, krzywdzić. Bo też krzywdzenie innych wydaje się być nieuniknionym elementem „robienia kariery" (czyli celu bycia ekspertem). Znajdujemy się nagle w świecie bez uczuć, bez ludzkiej autentyczności, w którym ludzie przypominają bardziej maszynki do pięcia się po stopniach kariery, niż odpowiedzialne za swoje czyny istoty. Tak właśnie wygląda zdehumanizowany świat bez „osobistego poręczenia".

ROZDZIAŁ XXIII

ALTER EGO AUTORA?

> Nigdy nie uważałem, że cel uświęca środki. Uważam, że jest odwrotnie, że wątpliwe środki stawiają pod znakiem zapytania również sam cel.
>
> Václav Havel, *Opera żebracza*

„Autobiografie"

Dramaty Václava Havla przeważnie interpretowano jako autobiograficzne portrety. Skoro był dysydentem, pracował w browarze, zbierał podpisy pod petycjami czy był politykiem, to postaci z jego sztuk, które robią to samo, musiały być jego sobowtórami. Kiedy po powrocie z więzienia wspominał o tym, że przeżywał powięzienną traumę i odreagowywał ją, pisząc *Largo desolato*, uznano bez zastanowienia, że w tym dramacie opisał siebie. Kiedy po trzynastu latach prezydentury przyznał się, że pisze sztukę o odsuniętym od władzy polityku, automatycznie uznano, że będzie to autobiografia. Powszechne jest też mniemanie, że postać Ferdynanda Wańka to alter ego autora, a unoszący się honorem Filch z *Opery żebraczej* to sam Havel stojący na deskach scenicznych.

W Polsce też panuje tradycja inscenizowania dramatów Václava Havla jako autobiograficznych obrazków z życia dysydenta lub prezydenta, a to, że taka interpretacja kłóci się z duchem utworu i daje w efekcie nielogiczną opowieść, przypisywano słabościom dramaturgicznym i nieudolności autora.

Mimo że Václav Havel często powtarzał, że nie sportretował siebie w żadnej z postaci (V. Havel, 2012), ignorowano jego protesty i wciąż na nowo próbowano jego sztuki interpretować i inscenizować w ten sposób. Za taką interpretacją może przemawiać też to, że główni bohaterowie Havla cierpią na słowotok, a że potrafią wypowiadać się zdaniami okrągłymi i wielokrotnie złożonymi, że przeważnie mówią o moralności, przyzwoitości i uczciwości, jak robił to sam Havel, uznano, że to on sam we własnej osobie. Jednak sprawa się komplikuje, kiedy każdą z tych postaci podda się dokładniejszej analizie.

Mieć honor

Wielu czytelników, reżyserów i widzów dramatów Václava Havla dałoby głowę za to, że Harry Filch – niezależny kieszonkowiec z *Opery żebraczej* – to nawet nie alter ego autora, ale sam żywy Havel sportretowany w dramacie. Jest to bohater, który kieruje się honorem, nie jest w stanie pracować dla kogoś zdolnego do zdrady i jest gotowy cierpieć i umrzeć w imię swoich ideałów. Jedyny w tej sztuce, który nie zgadza się zostać donosicielem. Przyjrzyjmy się mu dokładniej.

W pierwszej scenie sztuki Filch przychodzi do Williama Peachuma – szefa złodziejskiej organizacji z prośbą o przyjęcie do jego firmy, ponieważ nastały czasy, kiedy drobni przedsiębiorcy nie mogą się już sami wyżywić na rynku podzielonym pomiędzy wielkie korporacje. Błaga o przyjęcie, ponieważ w przeciwnym razie będzie musiał iść do pracy w drukarni. Peachum pyta go, dlaczego chce wstąpić do jego organizacji, a nie na przykład Macheatha. Filch przepełniony honorem odpowiada, że z powodów etycznych, ponieważ nie podobają mu się metody szefa tamtej organizacji. Peachum połechtany komplementem godzi się i wyznacza mu zadanie na egzamin wstępny – ma mu jutro przynieść zegarek wojewody Glostera. Filch szczęśliwy całuje go z wdzięcznością w rękę i biegnie w miasto zdawać egzamin.

Wraca w scenie siódmej. Przynosi właściwy zegarek. Peachum jest zachwycony jego umiejętnościami i obwieszcza, że natychmiast go przyjmuje i że będzie jednym z filarów jego organizacji. Za to Filch nie jest już pełen entuzjazmu. Wie, że to przez Peachuma Macheath znalazł się w więzieniu. Peachum twierdzi, że zrobił to nie z powodów biznesowych, ale właściwie w samoobronie, ponieważ w przeciwnym razie to Macheath posłałby za kraty jego. Wtedy Filch wygłasza krótki monolog:

> Wie pan, panie Peachum, może się to panu wydawać głupie, ale był pan dla mnie zawsze ucieleśnieniem wszystkich klasycznych zasad londyńskiego świata przestępczego, symbolem honoru naszego zawodu, typem złodziejskiego herszta rodem ze starej szkoły, kierującego się zasadami fair play i cechową solidarnością, który wolałby poświęcić sam siebie, niż zdradzić kolegę po fachu i wydać go w ręce policji. Czy potrafi pan sobie wyobrazić, jakie rozczarowanie mnie teraz spotkało? Upadł mój ostatni wielki ideał. Wszystko okazało się złudzeniem, oszustwem, pomyłką! Mój świat się zawalił, panie Peachum! (V. Havel, 1992a, s. 176).

Peachum tłumaczy mu, że sam jest winny swoich rozczarowań, bo żyje wyobrażeniami, nie rzeczywistością. W dzisiejszych czasach żadna większa organizacja nie może obejść się bez współpracy z policją. Filcha to brzydzi. Wtedy Pechum wygłasza monolog będący logiczną z pozoru pochwałą konformizmu i kolaboracji. Wzdycha, że ktoś tę niewdzięczną pracę musi

wykonywać, bo jak wyglądałyby korporacje takie jak jego, gdyby ludzie tacy jak on codziennie nie wystawiali na szwank swego honoru, utrzymując kontakty z policją. To właściwie jemu Filch zawdzięcza to, że może sobie spokojnie chodzić po mieście, kraść zegarki wojewodom i wygłaszać swoje uproszczone oceny moralne. Łatwo jest siedzieć sobie gdzieś w cichym kącie i mieć zasady. Prawdziwymi bohaterami są dziś ci, którzy poświęcają się i dzięki swoim niebezpiecznym kontaktom z policją bronią interesów całego cechu. To właśnie oni poszerzają możliwości, zwiększają bezpieczeństwo, dostarczają cennych informacji i to właśnie oni powolutku, kroczek po kroczku, umożliwiają postęp. Peachum radzi młodemu idealiście póki czas porzucić iluzje, zejść na ziemię i rozejrzeć się dookoła. Dla jego własnego dobra.

Filch dumnie odrzuca taki światopogląd. Mówi:

> Może mnie pan uzna za dziwaka, panie Peachum, ale zamiast kraść pod ochroną policji, to już wolę zabrać się za uczciwą pracę! (V. Havel, 1992a, s. 170).

Po jego wyjściu Pechum martwi się, że teraz się wyda jego współpraca z policją. Jego niezawodna małżonka uspokaja go, że to się załatwi. Radykalnie.

Filch pojawia się znowu w scenie dwunastej. W kajdanach stoi przed szefem policji. Ten proponuje mu współpracę – mógłby zostać nadal złodziejem i donosić na swojego szefa albo wstąpić w szeregi policji. Przydałby się im ktoś tak uczciwy i wyznający zasady moralne. Filch odmawia z tego samego powodu – szef policji również postępuje nieetycznie. W tej scenie wygłasza znamienne zdanie:

> Nigdy nie uważałem, że cel uświęca środki. Uważam, że jest odwrotnie, że wątpliwe środki stawiają pod znakiem zapytania również sam cel (V. Havel, 1992a, s. 190).

Sama prawda. Rzeczywiście, takie poglądy głosił również sam Václav Havel. Tylko ostrzegał przy tym, żeby zastanowić się, kto mówi o moralności i w jakim celu. I czy jest gotów ręczyć za swoją prawdę. Filch jest gotów. Za odmowę kolaboracji idzie na szubienicę – jego śmierć przyda się szefowi policji chociaż do tego, żeby wojewoda Gloster nie poskarżył się królowi na jego nieudolność.

Filch umiera za swoje ideały i to przesłania wielu czytelnikom dramatów Havla pewien drobiazg – o etyce i moralności mówi ktoś, kto całe życie zajmował się tylko okradaniem innych i dla kogo synonimem najgorszego upadku jest wzięcie się za uczciwą pracę.

Chyba już widać wyraźnie, że postać złodzieja Filcha jest parodią moralnej niezłomności, a nie żadnym autoportretem autora.

Cierpieć za innych

Kolejnym autoportretem Havla miała być postać Leopolda Kopřivy z *Largo desolato*. Jak pisałam, bohater dramatu jest doktorem filozofii, który jakimś swoim filozoficznym tekstem naraził się reżimowi rządzącemu państwem, w jakim żyje (paragraf 511 – intelektualne chuligaństwo). W związku z czym w każdej chwili spodziewa się aresztowania. Poznajemy go w chwili, kiedy na skraju załamania nerwowego miota się po mieszkaniu jak tygrys w klatce i co parę minut wygląda na korytarz przez judasza, czy już po niego idą. Od czasu do czasu odwiedza go żona ze swoim aktualnym partnerem i jego obecna partnerka Lucy, przyjaciele oraz dziwne indywidua pojawiające się w parach.

Václav Havel napisał tę sztukę jako pierwszą po powrocie z długoletniego więzienia. Po wyjściu na wolność przez pewien czas nie mógł dojść do siebie. Odczuwał nieuzasadnione lęki, bał się zostać w mieszkaniu sam. Szokiem był też dla niego związek żony z innym mężczyzną, choć on sam, zarówno przed uwięzieniem, jak i później, żył w wieloletnich związkach z innymi kobietami. Dla osób znających choć trochę autora, jego styl życia i działalność dysydencką, wydawało się oczywiste, że w tej postaci sportretował sam siebie. Ale to, że autor czerpie ze swoich doświadczeń, nie znaczy jeszcze, że pisze o sobie.

Leopold Kopřiva, mimo swojej profesji filozofa i wydanych dzieł pod tytułami takimi jak: „Fenomenologia odpowiedzialności", „Miłość i nicość" czy „Ontologia ludzkiego ja", w życiu kieruje się innymi zasadami. Poza tym jedyne, co tak naprawdę potrafi, to użalanie się nad sobą. W ten sposób próbuje też wciąż na nowo zwrócić uwagę żony. Oczywiście bezskutecznie.

Jeśli przyjrzymy się słowom wypowiadanym przez Leopolda, zaskakujący może się wydać ich poziom szczerości i wewnętrznej prawdy. Przeanalizujmy na przykład wyznanie z głębi duszy udręczonego dysydenta:

> Czuję, że jedynym wyjściem dla mnie było by przyjąć mój pobyt tam… gdzieś daleko od wszystkich bliskich mi ludzi… z pokorną wiarą w wolę wyższą, która za pośrednictwem tej próby da mi okazję zadośćuczynienia za wszystkie me winy… począwszy od obojętności a skończywszy na pysze… i jako bezimienna śrubka jakiegoś gigantycznego mechanizmu przemienić mój los w oczyszczającą kąpiel, która jako jedyna… o ile uda się mi mój kielich goryczy z godnością wypić aż do dna… mogłaby mi kiedyś przywrócić… może… jakąś część mej utraconej ludzkiej integralności… przywrócić mi nadzieję… odrodzić mnie uczuciowo… otworzyć przede mną drzwi do nowego życia… (V. Havel, 1992a, s. 365).

To szczere wyznanie brzmi bardzo przekonująco. Do tego wyznacza jasną i prostą drogę do moralnego odrodzenia. Jednak jest od razu oczywiste, że na pewno tam naszego bohatera nie zaprowadzi. Przede wszystkim dlatego, że wcale nie jest szczere. Kopřiva wygłasza te wszystkie piękne i prawdziwe słowa w zupełnie nieuczciwym celu. Używa ich tylko po to, aby uwieść i wykorzystać (jedynie uczuciowo, bo jak większość mężczyzn u Havla jest

impotentem) niewinną Małgorzatę, która nie utraciła jeszcze wiary w sens słów. Żadnego zadośćuczynienia nie będzie. Zamiast tego do długiego rejestru moralnych występków zostanie dopisany kolejny. Uczciwego celu nie można osiągnąć nieuczciwymi środkami.

Poza tym Leopold chętnie przyjąłby propozycję podpisania oświadczenia, które pozwoliłoby mu uniknąć więzienia, no i kompletnie nie interesuje go los innych ludzi ani ich uczucia. Oczekuje tylko zainteresowania własną osobą, a sytuacja, w jakiej się znalazł, w pewnym stopniu sprawia mu przyjemność, ponieważ może afiszować się ze swoim cierpieniem i prześladowaniami i dzięki temu znajdować się w centrum uwagi.

Jak ten fałszywy filozof, który swoich nauk nie ma zamiaru wcielać w życie, i człowiek, który chętnie wykręciłby się od odpowiedzialności za swoje czyny i któremu jest obojętne, że cierpią przez niego inni – mógłby być autoportretem Václava Havla?

Być uprzejmym

Postacią uważaną powszechnie za alter ego autora jest Ferdynand Waniek – bohater występujący przede wszystkim w jednoaktówkach *Audiencja*, *Wernisaż* i *Protest*. [Pisano nawet, że aktor, który grał tę postać w podziemnej inscenizacji Andreja Kroba[1], grał Havla, co miało jego żonę Olgę kilka lat później skłonić do związku z owym młodzieńcem (Kosatík, 1997, s. 232)]. Jak wspominałam, jest to dziwna postać charakteryzująca się odruchową i szczerą grzecznością i uprzejmością, skromnością, wyrozumiałością wobec ludzkich słabości, uczciwością i trzymaniem się zasad moralnych. Jego dziwne zachowanie wywołuje zazwyczaj gwałtowne reakcje. Kierownika z *Audiencji* wręcz trafia szlag, że taki cwaniaczek inteligencik żyje sobie wygodnie, tocząc beczki w browarze za najniższą możliwą pensję i pozwala sobie na luksus zasad moralnych, a normalny człowiek jak on, musi robić szwindle, donosić, kraść i oszukiwać, żeby utrzymać się na stanowisku i jakoś na życie zarobić. Wierę i Michała z *Wernisażu* rozwścieczy niewdzięczność, niedelikatność i brak taktu Wańka, który nie chce żyć jak oni, nie chce mieć takiego pięknego mieszkania z gadżetami „ze Szwajcu", takiego udanego życia erotycznego, takiego inteligentnego dziecka i dobrego stanowiska wymagającego tylko ciągłych kompromisów, unikania niewygodnych znajomych i wyrzeczenia się swoich poglądów. A dobrze zarabiającego i spełniającego wszystkie polecenia władzy literata Stańka rozdrażni to wywyższanie się Wańka, który właśnie wrócił z więzienia, nie ma środków do życia, jest ciągle śledzony i podsłuchiwany, a zamiast zajmować się poprawą własnego losu,

[1] O tym reżyserze i jego teatrze pisałam w rozdziale VIII, a o aktorze w IX.

prowadzi beznadziejną walkę o prawa człowieka i właśnie nieśmiało pyta, czy może Staniek też chciałby podpisać protest.

Postać o takich rysach charakteru pojawia się w pięciu dramatach Václava Havla. Oprócz wyżej wspomnianych, w krótkiej radiowej scence z lat sześćdziesiątych oraz w miniaturze dramatycznej z 1983 roku. Radiowa jednoaktówka *Anioł stróż* ma dwie wersje – z 1964 i 1968 roku. W obu bohaterem jest bardzo grzeczny i uprzejmy pisarz, którego odwiedza jakiś podejrzany cham, który nie chce się przedstawić, bezceremonialnie przywłaszcza sobie rzeczy gospodarza i do tego jeszcze zdaje się wiedzieć o nim wszystko. Otóż jest to życzliwy opiekun z jakiegoś podejrzanego urzędu, który z czystej sympatii przyszedł pisarzowi pomóc. Okazuje się, że pisarz ma wyjątkowo duże uszy i w związku z tym może zbyt dużo usłyszeć. Dlatego tajniak z głębokiej troski i w ramach przyjacielskiej pomocy ofiaruje się, że sam mu te uszy od razu odrąbie tasakiem.

Postać o rysach charakteru Wańka pojawia się jeszcze w scence z więziennej celi pt. *Jego wina*. Więźniowie z dłuższym stażem instruują nowego, jak ma się zachowywać, co robić i jakie prawa tu obowiązują. Nowy nie odzywa się ani razu, nie reaguje ani na polecenia, ani na groźby, co najwyżej rozpaczliwie kuli ramiona. Więźniowie są nieco zdezorientowani, najpierw chcą go zastraszyć, później próbują mu wszystko wyraźniej tłumaczyć, a nawet trochę pocieszać, ale nowy na to też nie reaguje. Nie zareaguje nawet, gdy będą na niego wrzeszczeć, obrzucać wyzwiskami i grozić. Zaskoczeni więźniowie zastanawiają się, czy on nie jest przypadkiem jakiś zagraniczny. Ale nawet jeżeli tak jest, to jego wina, bo już i tak się doigrał i trzeba mu spuścić łomot.

Jak pisałam, Waniek jest więc czymś w rodzaju lustra podsuwanego innym bohaterom, którzy, patrząc na niego, widzą w nagłym błysku siebie i nagą prawdę o sobie. Nie jest to widok przyjemny. Nie jest miło przypominać sobie o sprawach, o których usilnie staramy się nie myśleć. Dlatego ten spokojny, grzeczny i uprzejmy człowiek wywołuje we wszystkich agresję. W więźniach z *Jego winy* ta agresja jest tak gwałtowna i nie do opanowania, że jedynym wyjściem, jakie im pozostaje, wydaje się rozbicie owego lustra.

Waniek to postać małomówna. Najwięcej mówi w scence *Anioł stróż*, gdzie lakonicznie odpowiada ma niezliczone pytania „życzliwego" gościa. W trzech jednoaktówkach właściwie przez cały czas tylko słucha i odpowiada co najwyżej na pytania, ale raczej półsłówkami. W scence *Jego wina* nie odzywa się już ani słowem.

Jest to postać tajemnicza i niejednoznaczna. Jest to też jedyny bohater w dramatach Václava Havla, którego można uznać za bohatera pozytywnego. Ale czy na pewno jest to alter ego autora? A czy jest to ta sama postać? Dwa razy co prawda nosi to samo nazwisko – Waniek, Ferdynand Waniek – w jednoaktówkach *Audiencja* i *Protest*. Ale w *Wernisażu* jest już Fryderykiem (Bedřich), w *Jego winie* – Xibojem, w *Aniele* – Vavákiem lub postacią B. W *Jego*

winie nie wiemy o nim nic oprócz tego, że jest więźniem, w pozostałych utworach jest pisarzem. W trzech jednoaktówkach jest do tego dysydentem, który toczy beczki w browarze, w *Proteście* dowiadujemy się jeszcze, że siedział w więzieniu. Ma na pewno kilka rysów charakteru autora i kilka podobnych doświadczeń, nie jest jednak autoportretem, jest figurą literacką, „obcym" w zakłamanym świecie i pełni taką funkcję jak gombrowiczowska Iwona – sprawia, że ci, którzy go spotkają, widzą sami siebie bez masek, w całej nagości i brzydocie.

Nieczęsto zwraca się uwagę na to, że wszystkie te postaci mające być alter ego autora, są w jakiś sposób złamane, że wszystkie w ostatniej scenie przegrywają, że ostatnia scena zmienia diametralnie wymowę całości i to, co dotychczas wydawało się czarno-białą przypowiastką o dobrym dysydencie i złym sługusie reżimu, nabiera zupełnie innego znaczenia.

W *Audiencji*, po całych skomplikowanych podchodach, jakie próbował robić kierownik browaru, po próbach zaprzyjaźnienia się z inteligentem zesłanym do pracy na najniższym stanowisku robotniczym i obietnicach „ciepłego kąta" w magazynie – wszystko w celu załatwienia dwóch dręczących kierownika spraw: służbowej, czyli znalezienia kogoś, kto będzie pisał na tego wroga publicznego donosy, i prywatnej, czyli spotkania z uwielbianą aktorką – kierownik wybucha rozgoryczeniem, które płynnie przechodzi w użalanie się nad sobą nałogowego alkoholika. Po wypiciu niepoliczalnej ilości piwa, zaczyna szlochać i zasypia z głową wspartą na piersi Wańka. Ten po krótkiej chwili, kiedy szloch przemieni się w donośne chrapanie, położy głowę kierownika na stół, wstanie, ruszy w kierunku drzwi. Jednak po drodze zatrzyma się i w tym momencie następuje przełamanie – Waniek zmienia się, przejmuje część tożsamości kierownika. Wypowiada jego często powtarzany slogan: „Nie bądź pan smutny!", po czym wychodzi. W tej chwili cała sytuacja sceniczna wraca na początek, wszystko jest jak w pierwszej scenie: Waniek puka, kierownik śpi, ale budzi się trzeźwy i bez pamięci o właśnie zakończonej długiej rozmowie, prosi Wańka do środka, ten wchodzi i siada na tym samym krześle. Kierownik, tak jak w pierwszej scenie, proponuje mu piwo i pyta, jak leci. Ale tym razem Waniek nie sączy piwa przez zęby jakby pił koniak, ale wypija do dna, jak wcześniej kierownik. I wypowiada następną kwestię kierownika: „Wszystko o kant dupy potłuc" (V. Havel, 1992a, s. 230).

W *Wernisażu* Fryderyk grzecznie słucha przechwałek o cudownym życiu swoich znajomych i pełnych potępienia uwag o własnym życiu i własnej żonie, aż do chwili, kiedy ma już dość tego festiwalu egoizmu. Wtedy po cichu wstaje i niepewnie wycofuje się w stronę drzwi mieszkania. W tym momencie gospodarze rzucają się na niego, najpierw roztaczając powab atrakcji, jakie jeszcze dla niego przygotowali, później, kiedy nadal chce odejść, oskarżając go o niewdzięczność za tak wielkie starania, jakie podjęli tylko dla niego, po jego następnym kroku w stronę drzwi Wiera krzyczy,

że nie może ich tak zostawić, a kiedy Fryderyk znajdzie się już prawie za drzwiami, gospodyni wpada w histerię. Płacząc, krzyczy, że jest egoistą, niewdzięcznikiem, ignorantem, zdrajcą i że go nienawidzi, po czym rzuca w niego kwiatami, które przyniósł. Wtóruje jej gospodarz, dorzucając potępiające „ Widzisz, co zrobiłeś! Jak się nie wstydzisz!" (V. Havel, 1992a, s. 250). Fryderyk poddaje się. Zbiera kwiaty z ziemi, wkłada do wazonu, siada na tym samym fotelu, co wcześniej. Gospodarze z uśmiechem kontynuują swój wernisaż.

W *Proteście* reżimowy literat Staniek najpierw rozmawia z mającym zakaz publikowania pisarzem Wańkiem jak równy z równym, po przyjacielsku zwierza się ze swoich problemów i oczekuje, że Waniek, dysydent, który ciągle pisze jakieś petycje, załatwi też jego problem z uwięzionym chłopakiem córki. Kiedy Waniek zrozumie go opacznie i podsunie mu protest do podpisania, Staniek zmienia nastawienie do gościa. Zaczyna wietrzyć spisek, podejrzewać go o prowokację i wywyższanie się. W końcu wybucha złością – sugeruje, że Waniek w więzieniu mówił więcej, niż musiał. Gość jest zdruzgotany tą insynuacją. Staniek triumfuje. W tej chwili dzwoni telefon z informacją, że chłopak jest na wolności. Staniek po przyjacielsku klepie kolegę po ramieniu i z wylewną serdecznością ciągnie do ogrodu, aby dać mu sadzonki swoich pięknych magnolii. Waniek poniżony i zniewolony człapie w za dużych kapciach za gospodarzem.

W *Aniele stróżu* postać o rysach Wańka jest od pierwszej chwili zdominowana przez chamskiego przybysza. Z uprzejmym uśmiechem oddaje mu swoje rzeczy, pozwala na wszystko, a w finale słyszymy jego wrzask, ponieważ tajniak postanowił odrąbać mu uszy.

Najbardziej tajemniczą z wańkowskich postaci jest Xiboj. Niczego się o nim nie dowiemy oprócz tego, że umie kulić ramiona i niepewnie się uśmiechać. Nawet kiedy współwięźniowie zrzucą go na podłogę i poczęstują kopniakami. W finale, rozwścieczeni jego brakiem reakcji, zabierają się do mającego im wynagrodzić frustrację pobicia intruza.

Waniek w każdym z dramatów przegrywa. Zostaje złamany i poniżony, bardziej lub mniej metaforycznie pobity i okaleczony. Nie przeciwstawia się. Poddaje się. Pozwala zrobić z siebie bezwolną lalkę. Wbrew początkowym pozorom, nie ma w sobie tej niezłomności i tego wewnętrznego kompasu moralnego, jakim kierował się Václav Havel. Nawet, kiedy w *Audiencji* odmawia kierownikowi pisania donosów na samego siebie, robi to bez przekonania, mówi: „Tu nie chodzi o mnie… mnie to nie może zaszkodzić… ale chodzi przecież o zasady!" (V. Havel, 1992a, s. 228).

Czy to doprawdy może być alter ego Václava Havla, który był więziony za przekonania i odmówił emigracji, mogącej go uchronić przed więzieniem, który przez całe życie przeciwstawiał się reżimowi, a później, jako prezydent, potrafił podejmować decyzje wbrew opinii publicznej i wypowiadać niepopularne poglądy?

Postawić człowieka w centrum politycznego myślenia

W *Odchodzeniu* jest wiele wątków autobiograficznych. Choć zupełnie nie takich, jak oczekiwano, i nie takich, jak sądzono.

Jak już pisałam, oprócz wielu cytatów z poprzednich dramatów Havla oraz mniej lub bardziej zamaskowanych cytatów z jego ulubionych autorów jest tu na przykład nawiązanie do rodzinnej historii Havlów: plan zesłania głównego bohatera z luksusowej willi w stolicy do jakiejś klitki „sto wiorst stąd". A z perypetii związanych z opuszczaniem po trzynastu latach urzędu czerpał autor opis rozdzielania majątku prywatnego od państwowego. Problem zaginięcia kompletu linijek, kwestia, czy należałoby może zwrócić choć część z pobranych przed kilkoma dniami stu gumek myszek, pięćdziesięciu kolorowych mazaków, litra atramentu i dziesięciu ryz papieru oraz wyrazistość pieczątki inwentaryzacyjnej na kiczowatym portrecie i nie mniej kiczowatym popiersiu Gandhiego, to nie tylko żart wymyślony do sztuki[2]. W odróżnieniu od tych świadomych cytatów, postać głównego bohatera żadnym autoportretem nie jest.

Wilhelm Rieger jest marionetkowym przywódcą państwa policyjnego. Sądząc po tym, co widzimy w chwili jego odchodzenia po piętnastu latach z funkcji przywódcy państwa, to w tym czasie zajmował się wyłącznie wygłaszaniem frazesów o tym, jak w centrum swojego politycznego myślenia postawi człowieka, oraz narzekaniem, że miał zbyt mało czasu, aby swoje znakomite idee wprowadzić w życie. Rieger jest żałosnym kabotynem, który nie ma kontaktu z rzeczywistością i nie jest zdolny do spojrzenia na siebie z dystansem. Jest tak zakłamany, że potrafi nawet sam siebie przekonać, że poniżająca propozycja jest zaszczytem.

Choć wszystkie z wymienionych tu postaci mają po kilka rysów charakteru Havla lub podobnych do niego doświadczeń biograficznych, to żadna z nich samego autora nie przypomina. Już prędzej jego karykaturę. Za to każda może być dobrym przykładem na to, w jak nieprzyjemne sytuacje można się zaplątać, kiedy człowiek nie jest tożsamy sam ze sobą i brakuje mu osobistego poręczenia własnych słów, czynów i wyborów.

---

[2] O tych irytujących, choć czasami komicznych procedurach pisał Havel we wspomnieniach (V. Havel, 2006, ss. 199–200).

ROZDZIAŁ XXIV

TEATRALNA DROGA DO CZESKIEJ REWOLUCJI[1]

> Siedemnastego listopada 1989 roku w Pradze uzbrojeni w pałki, tarcze i hełmy milicjanci pobili studentów idących w pokojowej demonstracji. Nikt nie przypuszczał, że to z pozoru niewiele znaczące wydarzenie stanie się początkiem Aksamitnej Rewolucji. Pewnie nikt by na nie nie zwrócił uwagi, gdyby studenci nie postanowili strajkować. I gdyby do ich protestu natychmiast nie przyłączyły się teatry. Teatry, które przez ostatnich dwadzieścia lat służyły głównie do celebrowania państwowych świąt. I aktorzy, którzy byli dotychczas pokornymi sługami reżimu. Ich bunt nie byłby możliwy, gdyby nie dwa przedstawienia, które miały premierę rok wcześniej.
>
> Autorka

„Normalizacja"

21 sierpnia 1968 roku. Również tę datę zna każde czeskie dziecko. Każdy Czech[2], który żył w tamtych czasach, ma z tego poranka jakieś osobiste, głęboko w pamięć wryte wspomnienia. Każda czeska książka czy film, opowiadające o tamtych latach, wyraźnie podkreślają szok mieszkańców Czechosłowacji, którzy nagle obudzili się w państwie okupowanym. W ten sierpniowy poranek do ich kraju wkroczyło wojsko radzieckie wspierane przez kilka „bratnich" armii Układu Warszawskiego – polską, bułgarską, węgierską i wschodnioniemiecką. Po kilku miesiącach wojska sojuszników zostały wycofane, ale Armia Radziecka została na dłużej, aż do 1991 roku.

Jak już pisałam, wraz z wkroczeniem bratnich armii w sierpniu 1968 roku został brutalnie przerwany proces reform Praskiej Wiosny i próby budowania „socjalizmu z ludzką twarzą". Skończyły się „złote lata sześćdziesiąte" –

[1] Tekst ukazał się wcześniej w miesięczniku „Dialog" (Zimna, 2013).

[2] Choć niekiedy jest mowa o Czechosłowacji, zajmuję się tu wyłącznie czeską częścią tego państwa. Na Słowacji wszystkie te wydarzenia miały trochę inny odcień, a zwłaszcza inny kontekst historyczny.

czas niebywałego rozkwitu czeskiej kultury, szczególnie filmu i teatru. Stopniowo zamykano małe, awangardowe sceny, a na kino artystyczne zabrakło nagle pieniędzy. W Czechosłowacji miały zostać tylko duże, państwowe teatry z tradycyjnym, zatwierdzonym przez cenzurę repertuarem. Filmy od tej chwili miały być lekkie i zabawne i nie należało w nich poruszać głębszych tematów. Zaczynał się, narzucony przez Moskwę, proces tzw. normalizacji.

Przypomnijmy dla dopełnienia tła, że tzw. normalizacja była właściwie drugim okresem stalinizacji[3] w Czechosłowacji. Na początek wyraźnie zaostrzono cenzurę, zlikwidowano wszystkie niezależne organizacje i rozpoczęto gruntowne czystki w Partii. (Oczywiście ktoś wyrzucony z Partii był natychmiast wyrzucany również z pracy). Rozpoczęto drastyczne ograniczanie i tak niezbyt silnych wpływów Kościoła. Większość pisarzy znalazła się na indeksie. Wyrzucano też z pracy wszystkich „nieprawomyślnych" – najczęściej profesorów, naukowców, specjalistów. Nagle zdecydowana większość czeskiej inteligencji znalazła się dosłownie na bruku. Inteligenta wyrzuconego z pracy nie wolno było nigdzie zatrudnić. No chyba że w miejscu, w którym nie było go widać, w którym nie mógł się kontaktować z innymi ludźmi i na stanowisku, na które trudno było znaleźć chętnych. Przez dwadzieścia normalizacyjnych lat profesorowie przerzucali węgiel w kotłowniach, myli wystawy sklepowe, zamiatali ulice, mierzyli gdzieś na odludziu poziom wody w rzekach… (Kosatík, 2011a; 2011b).

Szczelnie zamknięto również drogi do edukacji. Młody człowiek był kontrolowany na każdym kroku, a jego „postawa światopoglądowa" nieustannie oceniana. Począwszy od przedszkola, gdzie musiał się zwracać do pani przedszkolanki „towarzyszko nauczycielko", poprzez szkołę, która dawała rekomendację do dalszej nauki. Tam nieustannie oceniano „zaangażowanie społeczne" ucznia i jego rodziców, wyłapywano każdą nieprawomyślność, odnotowywano w specjalnym formularzu wszelkie uchybienia, nie gardząc też usługami donosicieli. Od decyzji szkoły nie było żadnego odwołania. Drogę do wykształcenia średniego i wyższego miały zamkniętą dzieci rodziców, którzy w jakikolwiek sposób uchybili systemowi. Albo dzieci, które widziano w kościele. Wyniki w nauce nie miały żadnego znaczenia.

Tajna policja rozrastała się w zawrotnym tempie. I była całkowicie bezkarna. Zwłaszcza wobec „podejrzanych obywateli" tajni i mundurowi funkcjonariusze mogli pozwolić sobie na wszystko, a spotykała ich za to co najwyżej pochwała przełożonych. Kiedy tylko mieli ochotę, mogli na przykład o trzeciej nad ranem wyważyć drzwi dowolnego mieszkania i przewrócić je do góry nogami. Ci, na których zwróciła uwagę tajna policja, byli nieustannie śledzeni. Funkcjonariusze robili im zdjęcia ukrytą kamerą, podsłuchiwali, rewidowali, zamykali w areszcie pod byle pretekstem. Również rodzina takiej osoby,

---

[3] Tym razem nie było pokazowych procesów i otwartego mordowania przeciwników politycznych. Terror był bardziej zawoalowany.

łącznie z dziećmi w dowolnym wieku, była poddawana nieustannym szykanom. Jedyną granicą szykan była granica wyobraźni zazwyczaj dość tępych funkcjonariuszy. Obywatel Czechosłowacji miał się przede wszystkim bać. Bać mówić, bać myśleć, bać robić cokolwiek. Ludziom żyjącym w tamtych czasach wydawało się, że najważniejsze jest to, aby siedzieć cicho, zachowywać się tak, jak życzyła sobie władza i przede wszystkim nie zwracać na siebie uwagi. Ideałem obywatela czasów tzw. normalizacji był ktoś, kto nie interesuje się sprawami publicznymi ani losem nagle znikających kolegów czy znajomych, ktoś, kto zajmuje się wyłącznie swoją pracą i swoją rodziną i pokornie wykonuje wszystkie polecenia, łącznie z udziałem w bezsensownych zebraniach, pochodach, „pracach społecznych" i podpisywaniem dziwnych petycji. Idealny obywatel miał być idealnie posłuszny i gotowy do wszelkich kompromisów w imię dobra swoich dzieci. Przecież kształcić się mogły tylko dzieci ludzi wysoko postawionych i posłusznych.

W latach siedemdziesiątych każdy mieszkaniec miasta starał się zdobyć domek gdzieś na wsi i od tej chwili życie jego i jego rodziny dzieliło się na pięć trudnych i nieistotnych dni, które trzeba było przetrwać w pracy czy w szkole oraz na dwa dni prawdziwego życia „na chalupie". W piątek wieczorem miasta pustoszały. Naród udawał się na wewnętrzną emigrację i to było właśnie to, o co w tzw. normalizacji chodziło.

Karta i Antykarta

O tym, że wszystko w państwie idzie znakomicie, miały przekonywać nie tylko brzmiące zawsze triumfalnie wiadomości z gazet, radia i telewizji, ale również filmy. Większość czechosłowackiej produkcji filmowej lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych, to komedie. Poważnych i aktualnych tematów raczej nie poruszano. Za to najwięcej powstawało filmów i seriali dla dzieci i młodzieży, a ich bohaterowie najczęściej rozwiązywali problemy przy pomocy czarodziejskich przedmiotów (jak choćby w popularnej również w Polsce *Arabeli*[4]). Sztandarową czechosłowacką produkcją telewizyjną lat siedemdziesiątych były na przykład dwa seriale rozgrywające się w świecie, którego nikt nie znał z autopsji, ale i tak każdy je oglądał i emocjonował się perypetiami bohaterów. Uwielbiano je też w Polsce. Były to *Szpital na peryferiach*[5] i *Kobieta za ladą*[6]. Jeden zaludniali wspaniali lekarze pracujący w znakomicie wyposażonym szpitalu, drugi rezolutne ekspedientki z osiedlowego supersamu, który oferował w wielkich ilościach towary, jakie można było spotkać co najwyżej na półkach zachodnich delikatesów. Jeśli pojawiały

---

[4] Serial *Arabela* (Vorlíček, 1980).

[5] Serial *Nemocnice na kraji města* (Dudek, 1977–1981).

[6] Serial *Žena za pultem* (Dudek, 1977).

się tam jakieś poważne problemy, były to co najwyżej problemy uczuciowe, których rozwiązanie nie sprawiało kłopotów, ponieważ były wyborem między partnerem szlachetnym a niegodziwym. Filmy i seriale powstałe w tamtych czasach łączy jedna cecha – rozgrywają się w jakimś nierealnym świecie, a historie tam opowiadane dzieją się poza czasem i przestrzenią i nie są w żaden sposób zakorzenione w kraju i epoce, w której się rozgrywają. Charakteryzuje je kompletny brak tła. I brak kontaktu z rzeczywistością.

Lata siedemdziesiąte to czas, w którym już praktycznie każde gospodarstwo domowe mogło poszczycić się posiadaniem przynajmniej jednego odbiornika telewizyjnego. To czas, w którym oglądanie telewizji staje się powszechną – i dla większości obywateli jedyną – rozrywką. Aktorzy występujący w telewizji zdobywają ogromną popularność i stają się wzorem dla społeczeństwa. Dlatego dla reżimu tak istotna była kontrola tego środowiska. Najpopularniejszym aktorom, niczym w Związku Radzieckim, przyznawano tytuł „Zasłużony Artysta". Starszym, i wyjątkowo „zasłużonym" – tytuł „Artysta Narodowy". Wybitniejsze osiągnięcia, szczególnie sceniczne, nagradzano medalami, których nazwy mówiły same za siebie: „Medal Pracy", „Medal Zwycięskiego Lutego" (nazwa stalinowskiego puczu z 1948 roku). Posiadania takiego wyróżnienia nie można było ukryć – od tej chwili pojawiało się już zawsze przy nazwisku aktora, czy to w programie teatralnym, czy w obsadzie filmu. Aktorzy nieustannie stawiani byli przed wyborem – przyjąć odznaczenie i w ten sposób legitymizować politykę władzy, czy odmówić i zamknąć sobie drogę do jakiejkolwiek pracy w zawodzie. Odmówiło niewielu. Ci, którzy to zrobili, zniknęli na dwadzieścia lat ze scen i ekranów. Niektórzy zniknęli już na zawsze.

Władze normalizacyjnej Czechosłowacji zwracały szczególną uwagę na zachowanie środowiska aktorskiego. Jeden znany aktor sprzeciwiający się ich działaniom mógł wyrządzić więcej szkody niż wszyscy (w porównaniu z Polską nieliczni) dysydenci. Dlatego, gdy, jak już pisałam, w styczniu 1977 roku powstała, z inicjatywy dysydentów, Karta 77 – apel skierowany do władz państwa, w którym żądano przestrzegania praw człowieka i obywatela, m.in. równego dostępu do edukacji, wolności zgromadzeń, prawa do wyrażania własnych poglądów i wolności wyznania – właśnie aktorzy musieli odegrać główną rolę w ogólnopaństwowym spektaklu potępiania „podżegaczy". Cały naród podpisywał tzw. Antykartę – tekst potępiający Kartę 77 i jej autorów, którzy „chcieli obalić socjalizm". „Zwykli obywatele" podpisywali w zakładzie pracy, najczęściej tuż przed odebraniem wypłaty. Osoby zajmujące się kulturą, sztuką i rozrywką musiały stawić się na specjalnie zwołanym wiecu w Teatrze Narodowym, gdzie pod nieustanną obserwacją telewizyjnych kamer każdy „zasłużony" i „narodowy" artysta musiał pokazać swoją znaną twarz i w ten sposób zademonstrować swoje poparcie dla partii. Na scenie, oprócz towarzyszy z KC, prym wiodła czołowa komunistka wśród aktorów – Jiřína Švorcová – odtwórczyni m.in. głównej roli w serialu *Kobieta za ladą*, która

zresztą do końca życia (zmarła w 2011 roku) nie zmieniła poglądów i powtarzała, że najgorsze, co przytrafiło się jej ojczyźnie, to upadek systemu socjalistycznego. Kto chciał żyć na w miarę normalnym poziomie, pozostać na swoim stanowisku i w przyszłości awansować – podpisywał Antykartę. Osoby o znanych twarzach musiały zrobić to przed kamerą, aby pokazać społeczeństwu, że „wszyscy podpisali" i że „jak już nawet on (ona) podpisał, to ja też podpiszę". Całe szpalty gazet zapełniały nazwiska osób, które już podpisały. Gazety drukowały też codziennie listy od oburzonych obywateli, którzy „z całą stanowczością" potępiali ten „pamflet" i „paszkwil" na sprawiedliwe socjalistyczne rządy. Cytowano listy robotników, profesorów, sportowców, artystów. Niektórzy zapędzali się nawet tak daleko, że twierdzili, że wszyscy w Czechosłowacji pragną dokładnie czegoś przeciwnego, niż owi „wichrzyciele".

Oczywiście zadbano, aby nikt z nich nie poznał tekstu Karty 77. Każdy posłusznie potępiał i się nie zgadzał, choć nie miał pojęcia, co właściwie potępia i na co się nie zgadza.

I tak socjalistyczny teatr absurdu osiągnął w tej akcji swój punkt kulminacyjny, a najabsurdalniejszą w nim rolę odegrali właśnie aktorzy. Nigdy o tym nie zapomną. Dlatego, gdy w 1989 roku powieje wiatr zmian, to oni pierwsi przyłączą się do studentów próbujących obalić stary system. Jakby podświadomie chcieli spłacić stary dług. Jakby gdzieś w głębi czuli, że są to winni społeczeństwu...

Dogłębną analizę stanu ducha obywateli normalizacyjnej Czechosłowacji przeprowadził w eseju z 1987 roku jeden z pomysłodawców i autorów Karty 77 – Václav Havel:

> Bezprawie przywdziało rękawiczki i przeniosło się z osławionych sal tortur do wypolerowanych gabinetów anonimowych biurokratów. […] świat dojrzałego totalitaryzmu wyróżnia się uderzającą nieobecnością indywidualizmu; na wszystkim jakby osiadała warstwa nieokreśloności, bezbarwności, nijakości, wszystko ujednolicającej, wszechobecnej szarości. […] Zunifikowane życie wytwarza zunifikowanych ludzi nieposiadających własnej woli, […] bezbarwnych, poddańczo posłusznych, niczym się od siebie nieróżniących, zamienionych w anonimowe stado obywateli państwa totalitarnego. […] Szerzy się obojętność i chamstwo. Nawet w restauracjach ludzie są jakoś napięci, kontrolują się, szepczą między sobą i rozglądają się, czy nikt nie podsłuchuje. Ostatnimi oazami autentycznych spotkań stają się knajpy czwartej kategorii, […] ale tam też coraz więcej osób przychodzi tylko po to, żeby się jak najszybciej upić. […] ludzie są zdenerwowani, rozdrażnieni, pełni niepokoju albo apatyczni. Sprawiają wrażenie, jakby nieustannie oczekiwali mającego nadejść, nie wiadomo skąd, ciosu. […] Jest to stres ludzi żyjących w poczuciu nieustannego zagrożenia. Jest to stres pozbawionych wolności, poniżonych, rozczarowanych, niewierzących już w nic. Jest to stres ludzi zmuszonych do codziennej konfrontacji z bezsensem i nicością. Jest to stres mieszkańców oblężonego miasta (V. Havel, 1990b, ss. 119–136).

„Teatry eksperymentalne"

Wydawało się, że taka atmosfera będzie panować w Czechosłowacji już zawsze. Jednak w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w Związku Radzieckim zaczyna się pierestrojka, a jej echa docierają nawet do kraju zamrożonego tzw. normalizacją. Atmosfera w społeczeństwie też jest już zupełnie inna niż dziesięć lat wcześniej. Ludzie jakby nagle przestali się wszystkiego bać. Zamiast zachowywać się, jak ich całe lata uczono – siedzieć cicho, nie widzieć, co się dzieje dokoła, do niczego się nie wtrącać i wykonywać swoją pracę – wychodzą na ulice, protestują, demonstrują, składają kwiaty w miejscach, w których kwiatów składać nie wolno (np. w miejscu samospalenia Jana Palacha). Nie zniechęcają ich nieustanne potyczki z uzbrojonymi w pałki milicjantami, polewanie z armatek wodnych i ciągłe aresztowania. W tym czasie zmienia się również środowisko teatralne. Pojawiają się młodzi aktorzy, którzy już nie marzą o byciu „zasłużonym artystą", a granie w propagandowych serialach uważają za najgorszą kompromitację. Pojawiają się również teatry studyjne. Działają pod usprawiedliwiającym szyldem „teatry eksperymentalne". Nie chcą wystawiać żadnej klasyki, interesuje je poważna dyskusja o własnym „tu i teraz". Poszukują nowej formy, sięgają po tematy, których próżno by szukać na wielkich, repertuarowych scenach. Mają również własną, przeważnie młodą widownię. Po obu stronach rampy spotykają się ludzie, którzy nie chcą być ową zhomogenizowaną, szarą, socjalistyczną masą. Chcą poważnej rozmowy o świecie, w którym żyją. Takie grupy teatralne znalazły nawet sposób na obejście cenzury – do ostatniej chwili przed premierą twierdziły, że tekst przedstawienia nie jest jeszcze gotowy, ponieważ powstaje w czasie prób i jest wynikiem twórczej improwizacji, w związku z czym nie ma ostatecznej wersji i nikt go nie zapisuje.

W taki sposób pracowały najbardziej znane teatry studyjne z Brna – HaDivadlo i Divadlo Husa na provázku. Z tą ostatnią nazwą wiąże się jedna z najciekawszych anegdot z czasów tzw. normalizacji. Otóż nazwa teatru brzmi dosłownie Teatr Gęś na Sznurku. Po 1968 roku symbolem zniszczenia ideałów Praskiej Wiosny i probreżniewowskiej polityki w Czechosłowacji stał się Gustáv Husák – pierwszy sekretarz partii komunistycznej, a następnie prezydent państwa. Okazało się, że z pozoru niewinną nazwę teatru trzeba natychmiast ocenzurować – na afiszach obywatele nieustannie dopisywali literę „k". Zmieniało to całkowicie jej znaczenie. Teraz napis brzmiał Husák na Stryczku. Dlatego cenzura zabrała z nazwy teatru gęś. Został Teatr na Sznurku.

Obie grupy teatralne należały do nurtu teatru poszukującego, a kierunek ich poszukiwań, zarówno jeśli chodzi o formę, jak i treść, przypominał polskie teatry studenckie z lat siedemdziesiątych. Nie jest to skojarzenie przypadkowe – od końca lat siedemdziesiątych współpracowały w ramach Międzynarodowej

Federacji Teatru Niezależnego z łódzkim Teatrem 77, a jednym z twórców „scenicznego czasopisma" *Rozrazil*, o którym będzie mowa niżej, był Zdzisław Hejduk – jedna z czołowych postaci tego teatru. Wszystkie te grupy łączył wspólny pogląd na formę sceniczną – miał to być „teatr bez teatru", czyli aktorzy występujący w codziennych ubraniach i mówiący zwykłym językiem o sprawach istotnych dla wszystkich „tu i teraz". Dążono do przełamania stereotypów w grze aktorskiej i w przyzwyczajeniach publiczności. Przedstawienia miały z reguły wyglądać, jakby były niedokończone, jakby były tylko pokazem prób, jakby były żywą, naturalną i potoczną wypowiedzią. Stąd brała się ich pewna niespójność i chropowatość. Taka, jaka powstaje przy okazji żywej i naturalnej rozmowy ludzi zainteresowanych wspólnym tematem.

Rocznica

W roku 1988 zbliżała się siedemdziesiąta rocznica powstania państwa czechosłowackiego. Władze socjalistycznej Czechosłowacji nie miały oczywiście zamiaru w żaden sposób sławić powstania kapitalistycznego państwa, ale po raz pierwszy od czterdziestu lat pozwoliły na jakieś skromne obchody rocznicowe. Poza tym cenzura właśnie została zdecentralizowana, co trochę osłabiło jej wydajność, a jednocześnie ośmieliło kilka zespołów teatralnych, które postanowiły potraktować rocznicę poważnie. Pod koniec października 1988 roku powstały w dwóch największych ośrodkach teatralnych Czech i Moraw – Pradze i Brnie – dwa przedstawienia, które z okazji tej rocznicy spróbowały zastanowić się, czym jest, czy może raczej, czym powinna być demokracja.

W Brnie wspomniane już HaDivadlo i Divadlo Na provázku postanowiły wydać „sceniczne czasopismo". Pomysł wziął się stąd, że na wydawanie papierowego czasopisma, w którym pisano by o wszystkim, co interesuje ich i ich pokolenie, nie mogły dostać zgody cenzury. Tak powstał *Rozrazil* – „sceniczne czasopismo" z numerem 1/88[7]. Tak jak w gazecie, na którą składają się różne, tylko lekko do siebie nawiązujące artykuły, w przedstawieniu pojawiły się różne scenki, artykuły, wiersze, sondy uliczne, reportaże, rozprawki.

Jak w magazynie literackim krótkie teksty pełniące rolę przerywnika między obszernymi artykułami, tak pomiędzy kolejnymi scenami-artykułami *Rozrazila* powracały dwa tematy – sonda z ulic Brna z pytaniami o demokrację oraz wiersze Viktora Dyka – poety z przełomu XIX i XX wieku. Poezja wprowadzała element patosu, szczególnie wiersz „Głos ojczyzny"[8], w którym

---

[7] Przedstawienie opisałam na podstawie filmowej rejestracji spektaklu udostępnionej mi przez dr Jana Jiříka oraz materiałów działu dokumentacji praskiego Instytutu Teatralnego (zob. też Divadelní ústav Praha, b.d.).

[8] Wiersz *Země mluví* z tomu *Okno* (Dyk, 1920).

kraj zwraca się do swego obywatela: „Jeśli mnie opuścisz – nie zginę. / Jeśli mnie opuścisz – zginiesz". Za to uliczna sonda wywoływała najwięcej śmiechu i poruszenia na widowni. Co było najbardziej zaskakujące – większość zapytanych odpowiadała szczerze i bez strachu. Tylko nieliczni, pomni powinności normalizacyjnego obywatela, krzyknęli: „demokracja to bałagan, potrzebny jest dozór i kontrola!", albo „nie mówmy o prawach, mówmy o obowiązkach!". Reszta nie tylko wiedziała, czym demokracja powinna być, ale też nie miała wątpliwości, w jakim kraju żyje. Mówili, że demokracja to wolność, możliwość wypowiedzenia szczerze własnego zdania, brak cenzury… Na pytania, czy żyjemy w państwie demokratycznym i czy wszyscy u nas mają te same prawa – spontanicznie i ze śmiechem zaprzeczali. Widownia *Rozrazila* chłonęła każde słowo. Przy stwierdzeniu, że „demokracja to władza ludu" wybuchała nieskrępowanym śmiechem. To, że coś się w Czechosłowacji zmienia, było już widać gołym okiem – poniżani przez całe życie obywatele przestawali się bać.

Pierwszym „artykułem" przedstawienia był jednoaktowy dramat *Od jutra zaczynamy* próbujący zrekonstruować historyczne wydarzenia nocy z 27 na 28 października 1918 roku, czyli tej chwili, w której powstawało państwo Czechosłowackie. Analizował nadzieje i obawy twórców nowego państwa, w którym wszystko musiano zbudować od nowa, w zupełnie nowej sytuacji międzynarodowej i wobec licznych konfliktów wewnętrznych. Forma dramatu była idealnie dopasowana do sposobu pracy obu zespołów. Była to sztuka, która „powstawała" na oczach widzów. Jej bohaterem był Alois Rašín – autor pierwszej czechosłowackiej ustawy i pierwszy minister finansów. Aktorzy starali się odnaleźć ludzki wymiar tej postaci – zastanawiali się, o czym tej nocy myślał i o czym rozmawiał z żoną. Cytowali wspomnienia bohaterów tamtych dni, konfrontowali ze sobą fakty opisane w podręcznikach do historii. Szkicowali wydarzenia na szerszym tle – w ich rekonstrukcji nie tylko Rašín pisze ustawę o ustroju państwowym i zwierza się żonie ze swoich obaw, ale pojawia się też handlarz warzywami ze Starego Miasta, który inicjuje pierwszą manifestację narodu rozradowanego z powodu uzyskania niepodległości. Rekonstrukcja przypominała swobodną improwizację, zwłaszcza, że ktoś komuś co chwilę przerywał, zaprzeczał, dodawał nowe szczegóły albo forsował własną wersję wydarzeń. Poza tym od czasu do czasu wszyscy zgodnie przerywali akcję, aby zaśpiewać jakąś stosowną pieśń z tego okresu, nie wyłączając hymnu państwowego.

Jednoaktówka bardzo się podobała, a ponadto wszyscy, a już szczególnie recenzenci państwowych gazet, zapamiętali padające z ust Rašína zdanie: „Gdzie grozi bieda, tam grozi socjalizm, a gdzie grozi socjalizm, tam grozi bieda" (V. Havel, 1992a, s. 505). Recenzenci wykorzystali je, aby ukuć broń przeciwko przedstawieniu, widzowie, aby wspólnym śmiechem zaprotestować przeciwko znienawidzonemu systemowi. Jednak ani jedni, ani drudzy nie mieli pojęcia, że autorem tekstu, który miał wyglądać jak spontaniczna improwizacja, jest pisarz, którego twórczość jest od lat zakazana, a do tego

jeszcze dysydent, więzień polityczny i autor Karty 77, czyli Václav Havel. Jego nazwisko nie pojawiło się ani na afiszu, ani w programie, podobnie jak nawiska autorów innych „artykułów" tego czasopisma. Była to pierwsza od dwudziestu lat inscenizacja tekstu Václava Havla w teatrze państwowym. Nikomu wówczas nawet przez myśl nie przeszło, że za półtora roku jego dramaty będą grać prawie wszystkie teary w kraju. Ani, że on sam, zupełnie jak bohaterowie jego dramatu, zacznie budować nowe państwo, w którym wszystko trzeba będzie tworzyć od nowa, w zupełnie nowej sytuacji międzynarodowej i wobec licznych konfliktów wewnętrznych.

Demokracja

Drugim „artykułem" była *Uczta filozofów*. Ta scena opierała się na dość prostym, ale bardzo efektownym pomyśle – podczas wspólnej uczty spotykali się filozofowie z różnych epok i wypowiadali swoje poglądy na temat demokracji. Tylko cały dowcip polegał na tym, że „uczta" odbywała się w obozie pracy przymusowej podczas przerwy obiadowej, a filozofowie wygłaszali swoje złote myśli dotyczące demokracji, wolności, sprawiedliwości i tyranii, siorbiąc z menażek cienką więzienną zupkę. Wywoływała ich na scenę grecka bogini sprawiedliwości Dike. Platona, Hegla, Rousseau, Hobbesa, św. Augustyna… Wywoływała też Jana Patočkę – największego czeskiego filozofa XX wieku, ucznia Husserla i Heideggera, który był dla wszystkich symbolem walki świata humanistycznych wartości ze światem pogardy i przemocy systemów totalitarnych. Jak już wspominałam, Jan Patočka był też jednym z pierwszych sygnatariuszy i rzeczników Karty 77. Zapłacił za to życiem – zmarł w pierwszych miesiącach 1977 roku po wielogodzinnych przesłuchaniach na milicji. „Patočka" – powtarzała Dike czekając z menażką zupy. „Patočki już nie ma" – odpowiadali inni więźniowie, a publiczność z zapartym tchem słuchała brzmienia nazwiska, o którym miała na zawsze zapomnieć. Tak samo słuchała też poglądów zmarłych przed wiekami filozofów. Jakże aktualnie brzmiały!: „Pilnują nas wynajęte przez tyrana zbiry z zagranicy", „Tyran, aby odwrócić uwagę od swoich działań, podsuwa ludowi coraz to nowych nieprzyjaciół, a tych wybiera nawet ze swoich szeregów". Te zdania zebrały najgorętsze oklaski. Jednak okazało się, że filozofów słuchał ktoś jeszcze – więzienny strażnik, który śledził dyskusję poprzez urządzenia podsłuchujące, a do tego komentował przez głośnik co śmielsze poglądy, upominając więźniów, żeby się nie zagalopowywali, lub prosił o powtórzenie tych myśli, które mu się najbardziej spodobały – o rządach silnej ręki oczywiście. Rozważania przerywał ostry głos syreny. Skazańcy musieli wracać do pracy.

W przedstawieniu było jeszcze kilka mniej lub bardziej zabawnych scenek nawiązujących wprost lub aluzyjnie do otaczającego wszystkich świata. Na przykład zainscenizowany artykuł z propagandowego czasopisma dla

młodzieży „Mladý svět" („Młody świat"), w którym starszy brat tłumaczył siostrze, która osiągnęła właśnie wiek, w którym zaczyna przysługiwać bierne prawo wyborcze, czym są wybory. Czym są w teorii, oczywiście, co znów wywoływało salwy śmiechu na widowni, bo, jak się domyślamy, piękne teorie nijak nie pasowały do znanej wszystkim praktyki. Brat był stylizowany na tępego partyjniaka, a siostra na niezależną i pełną przekory nastolatkę, co było kolejnym źródłem humoru, a zwłaszcza jej z pozoru naiwne pytania, jak choćby to, czy jest przymus udziału w wyborach. „Oczywiście, że nie – wyjaśniał brat – ale jak nie przyjdziesz do lokalu, to komisja przyjdzie do ciebie do domu".

Zabawna była też scenka z gospody w bliżej nieokreślonym kraju, gdzie przyjezdny dowiadywał się, że trafił do osady hodowców gołębi pokoju. Było to bardzo odpowiedzialne zadanie, ponieważ w ich kraju, który ze wszech sił walczył o pokój, pojęcie pokoju zawsze kojarzono z gołębiem. „Są może inne kraje, gdzie gołębia kojarzy się z pocztą, ale u nas tylko z pokojem" – tłumaczył tubylec. Stąd brała się konieczność posiadania ogromnej ilości gołębi, które obowiązkowo wypuszczano przy okazji każdego z nieustannie organizowanych pochodów. Przyjezdny zastanawiał się, cóż się potem dzieje z taką liczbą latających nad miastem ptaków. „No przecie by wszystko zas…, wypuszczamy na nie inne ptaszki, to by się pan dziwił jak pierze lata!" – uspokajał go tubylec. Jeszcze słabszą dramaturgicznie scenką była parodia krytyki teatralnej. Pewien krytyk, mający rysy konkretnej i znanej publiczności osoby, swoim sztampowym językiem omawiał jeden ze współczesnych dramatów. Potępiał wymowę światopoglądową sztuki i bierną postawę bohatera. Ale publiczność rozumiała, o co autorowi chodziło – bohater trafiał do więzienia, choć sam nie wiedział, jak i za co. „Ot, tak jakoś…".

Jednak „artykułem", którego wszyscy słuchali najuważniej, i przy którym zamierał śmiech, ponieważ bardzo dotkliwie i osobiście dotyczył każdego z widzów, była scena opowiadająca o egzaminach do szkół średnich. Teoretycznie nie mówiła o niczym, czego by nie wiedzieli. Bohaterem był chłopak, który był bardzo zdolny, świetnie się uczył i chciał pójść do liceum, a później na studia. Myślał, że skoro ma same szóstki, zostanie przyjęty, i to nawet bez egzaminów. Ojciec przestrzegał go, że to nie musi być takie proste – „Spójrz na mnie, ja też nie zajmuję się tym, od czego jestem specjalistą". W dalszej części scenki pojawiała się komisja, która decydowała o tym, kto zostanie przyjęty, a kto odrzucony. Decydowała przede wszystkim na podstawie telefonów od „osób wysoko postawionych". Dzwoniący zostawiali polecenia „ten tak, ten nie", na pytania dyrektora szkoły, jak ma uzasadnić nieprzyjęcie ucznia z najlepszymi stopniami, odpowiadali, że to jego sprawa i że od tego jest dyrektorem. Wiele tu zależało od osobistej odwagi lub tchórzostwa dyrektora. Komisja zwracała uwagę przede wszystkim na działalność społeczną ucznia i jego rodziców i to, kim ci rodzice są. Ich decyzja była ostateczna. Decydowali o czyjejś przyszłości, nawet go nie znając, za jego plecami. Najgorsze

dla młodego człowieka było w tym wszystkim poczucie bezsilności, braku wpływu na własny los i świadomość, że nie ma z tej sytuacji żadnego wyjścia. Chłopiec oczywiście do liceum się nie dostawał – jego ojciec nie był osobą dobrze widzianą przez system. Gdy dowiadywał się o wynikach, krzyczał: „To niesprawiedliwe!" i „Co mam robić?". Jego słowa długo rozbrzmiewały w grobowej ciszy…

Walka o przedstawienie

Recenzenci rządowych gazet również na tę krótką scenkę zwrócili baczną uwagę. Do władz wojewódzkich dotarła wiadomość o „antypaństwowym" przedstawieniu. Na zakaz grania nie trzeba było długo czekać. Wniesiono nawet sprawę do sądu z oskarżeniem o bezczeszczenie symboli państwowych (podobno ktoś deptał flagę). Jednak twórcy przedstawienia nie mieli zamiaru się poddać – wysyłali listy protestacyjne do prasy i urzędów. Punktem kulminacyjnym walki o *Rozrazil* był „spektakl pokazowy", po którym działacze partyjni, reżimowi dziennikarze, funkcjonariusze milicji i liczna delegacja Związku Artystów Dramatycznych z Pragi mieli zdecydować o zakazie grania przedstawienia. Nikt z nich nie przypuszczał, że bierze udział w wydarzeniu historycznym. Na spektakl zabrali też swoje żony czy dzieci, marzące o zobaczeniu najbardziej obleganego przedstawienia z Brna, na które bilety rozchodziły się w ciągu kilku minut. Po czym stało się coś nieoczekiwanego – zamiast zwykłej na „pokazach dla aktywu" obojętnej ciszy, spektaklowi towarzyszyły żywe reakcje „osób towarzyszących". A później stało się coś jeszcze bardziej nieoczekiwanego – Związek Artystów Dramatycznych nie dopatrzył się w przedstawieniu żadnych akcentów antypaństwowych i polecił grać przedstawienie dalej, bez żadnych zmian, oraz wycofać z sądu oskarżenie przeciwko teatrowi!

„Jeżeli już nawet u nas możliwe są takie rzeczy, to ten reżim musi upaść, najpóźniej w ciągu roku" – mawiali co bardziej dalekowzroczni obywatele socjalistycznej Czechosłowacji. I rzeczywiście – po pozytywnej decyzji dotyczącej *Rozrazila* środowisko teatralne nagle się przebudziło. Nawet ci, co nigdy w życiu nie podpisali żadnego dokumentu, na którym by nie było państwowej pieczątki, teraz masowo podpisywali petycje, na przykład żądające zwolnienia z więzienia Václava Havla, a ogromnie już wtedy popularny młody brneński aktor – Boleslav Polívka – odmówił przyjęcia tytułu „Zasłużony Artysta". Środowisko teatralne było gotowe do rewolucji…

Res Publica

Jednak nie tylko w Brnie zmieniało się nastawienie środowiska teatralnego. O siedemdziesiątej rocznicy powstania państwa czechosłowackiego pamiętali też ludzie teatru w Pradze. Co więcej – rewolucyjne przedstawienie powstało w teatrze, który był przez długie dziesięciolecia po wojnie ostoją socrealizmu i nosił imię Zdeňka Nejedlégo, stalinowskiego ministra oświaty, będącego symbolem powojennego niszczenia kultury. Nazwa teatru również była pamiątką z tamtych czasów – Realistické divadlo, czyli Teatr Realistyczny, był miejscem, gdzie hołdowano realizmowi scenicznemu w pojęciu Stanisławskiego. Jednak w latach osiemdziesiątych nawet tu wszystko się zmieniało. Aktorzy i reżyserzy chcieli już iść własną drogą, chcieli grać w przedstawieniach, które by interesowały ich samych i publiczność. Teatr „realistyczny" niepostrzeżenie zmienił się w teatr poszukujący. Dlatego, gdy zbliżała się okrągła rocznica powstania państwa czechosłowackiego, sami, z własnej inicjatywy, poza planem repertuarowym przygotowali spektakl. Pomyśleli, że warto by podjąć próbę odzyskania skazanej od czterdziestu lat na zapomnienie pamięci narodowej. Planowali z okazji rocznicy zrobić przedstawienie dla znajomych, takie wspominkowe – jak wyjaśniali – jakby ktoś sięgnął do starej, zakurzonej biblioteki i kartkował pożółkłe tomy. Każdy z aktorów po prostu odczytał jakiś cytat ze starych książek albo informację z przedwojennych gazet lub podręczników. Do tego dodali jeszcze kilka piosenek i numerów tanecznych popularnych w tamtych czasach. Myśleli, że zagrają to dwa, góra trzy razy. Tymczasem okazało się, że samo wypowiedzenie nazwisk i myśli, które miały być na zawsze zapomniane, brzmi głośniej niż wystrzał. W przedstawieniu wciąż przywoływano przez ostatnich czterdzieści lat obdzierane ze znaczenia pojęcia, jak demokracja, prawda, wolność, równe prawa. Przywracano im tu ich pierwotne znaczenie. Okazało się, że w realiach normalizacyjnego reżimu niewinne z pozoru słowa brzmią jak czysta prowokacja. Jak policzek wymierzony systemowi. Publiczność pchała się na *Res Publicę* drzwiami i oknami i w najwyższym skupieniu przypominała sobie wszystko, o czym miała obowiązek przez te wszystkie lata zapomnieć.

Głównym tematem również w tym przedstawieniu była demokracja. Aktorzy przypominali jej definicję z przedwojennego słownika, wyjaśniającą, że demokracja jest wtedy, gdy władza spoczywa w rękach całego narodu i nie należy jej mylić z rządami jednostek lub grup, które wykorzystują władzę wyłącznie dla osobistych korzyści. Albo cytaty z dzieł pierwszego prezydenta Republiki Czechosłowackiej, filozofa na tronie – Tomáša Garrigue'a Masaryka. O tym, że podstawą demokracji jest wiara w człowieka, w wartość każdej jednostki. Że demokracja to dyskusja, ale prawdziwa dyskusja jest możliwa tylko tam, gdzie ludzie sobie nawzajem wierzą i uczciwie dążą do odnalezienia prawdy. Albo słowa Masaryka o człowieku, który znajduje się na właściwym miejscu – to człowiek, który wykonuje pracę, na której się doskonale zna

i którą lubi. Ktoś taki jest szczęśliwy, pracuje z przyjemnością, wręcz z miłością, a efekty jego pracy przynoszą korzyść jemu samemu, społeczeństwu i światu. Padały też cytaty z przedwojennych książek wyjaśniające, że republika to ustrój, w którym władza należy do całego narodu, a na czele państwa stoi demokratycznie wybierany prezydent. I o tym, że sprawowanie tego urzędu jest ograniczone czasowo.

Wszystkim tym cytatom towarzyszył gorzki śmiech publiczności. Był rok 1988, a urząd prezydenta sprawował od roku 1975 Gustáv Husák i zanosiło się na to, że będzie go sprawował dożywotnio. Na ulicach władza codziennie biła „lud", który nie miał wpływu nie tylko na państwo, ale nawet na własne życie. Poza tym mało kto z widzów mógłby powiedzieć, że kocha swoją pracę – w normalizacynej Czechosłowacji nawet, jeśli ktoś pracował w wyuczonym zawodzie, był to najczęściej zawód, którego sobie sam nie wybrał.

Ale w przedstawieniu było też wiele pogodnych czy wręcz humorystycznych akcentów. Urozmaicały je na przykład piosenki, kuplety, numery taneczne. Zacytowano również kilka zabawnych felietonów Karela Čapka komentujących nową rzeczywistość, które bardzo przypominały felietony Antoniego Słonimskiego z tego samego okresu. Obaj autorzy byli równie inteligentni i równie ironicznie patrzyli na swoich krajanów. Zabawne były też cytaty z przedwojennych reklam, a zwłaszcza reklama w formie bajki o Kopciuszku opowiadająca o ubogiej dzieweczce, która dostała od dobrego pana mydło i gdy pojawiła się na balu w starej, ale dzięki mydłu śnieżnobiałej sukni – wyszła za najbogatszego kawalera we wsi. Albo wywiad z wielkim podróżnikiem i wynalazcą, który w dzikich krajach zbudował perpetuum mobile służące do nawadniania pól. Kiedy jednak dociekano, co dawało tej maszynie napęd, odpowiedział: „No przecież ci czterej faceci".

Sporą część przedstawienia zajmowały wspomnienia bujnego życia kulturalnego, literackiego i artystycznego Pierwszej Republiki. Wspomnienia o tym, ile powstało nowych narodowych oper, ile znakomitych i podziwianych na świecie dzieł literackich, ile znakomitych i podziwianych na świecie dzieł sztuki, ile było wystaw najnowszej światowej plastyki. Powstał nowy kierunek w sztuce i architekturze, do którego Czesi wnieśli wiele nowego – kubizm. Awangardowa sztuka i poezja nie pozostawała w tyle za światowymi osiągnięciami. Najliczniejsze dzieła architektury funkcjonalistycznej zbudowano właśnie w Czechosłowacji. Na praskim wydziale architektury wykładali m.in. Walter Gropius i Le Corbusier. Le Corbusier mawiał, że przeszkadza mu to, że Praga jest nazbyt światową metropolią i woli małomieszczański Paryż. I że przerażają go praskie luksusowe kawiarnie, bo lubi skromniejsze miejsca. Czeska publiczność końca lat osiemdziesiątych, słuchając tego, dosłownie ryczała ze śmiechu.

Przypomniano też, że nazwiska czeskich malarzy, pisarzy, architektów, muzyków znał wtedy cały świat. Nawet francuskie ministerstwo kultury wydało niemałe pieniądze, aby zakupić co ciekawsze czeskie dzieła plastyczne

i urządziło w Luwrze specjalną salę tylko dla czeskiej sztuki. „Myślicie, że dziś też by nam Francuzi dali taką salę?” – padało pytanie, które w mniej lub bardziej zawoalowanej formie dręczyło wszystkich od początku przedstawienia. „W ciągu tamtych dwudziestu lat zdołano tyle osiągnąć w każdej dziedzinie, a co osiągnęliśmy my w ciągu ostatnich dwudziestu lat?”. Odpowiedź na to pytanie musiała być kolejnym impulsem popychającym Czechów do rewolucji.

Rok 1989

W pierwszych miesiącach 1989 roku trwały jeszcze walki o *Rozrazil*, wiosną batalia została wygrana, a przedstawienie przy zapełnionej widowni grano aż do listopada w Brnie i Pradze. Traf chciał, że grano je w Pradze właśnie siedemnastego listopada, tego dnia, gdy milicja w Alei Narodowej masakrowała studentów krzyczących: „Mamy gołe ręce”. Tego dnia nie zagrano przedstawienia do końca. Zamiast tego wszedł na scenę pobity student wracający z demonstracji i opowiedział szczegółowo o wszystkim, co się tego dnia wydarzyło. Była to pierwsza publiczna relacja z Alei Narodowej. Następnego dnia HaDivadlo i Divadlo Na provázku jako pierwsze teatry przystąpiły do strajku.

Osiemnastego listopada przystąpiło do strajku również Realistické divadlo, które jeszcze parę tygodni przed rewolucją zdążyło dać prawdziwie rewolucyjną premierę – *Res Publicę II*.

Res Publica II miała premierę w pierwszą rocznicę wystawienia *Res Publiki I* i tak jak tamta zgłębiała lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, ta zajęła się „złotymi latami sześćdziesiątymi”. Dla większości twórców przedstawienia był to najważniejszy okres w życiu, były to lata, które ich ukształtowały. Te pięć lat nieskrępowanego rozkwitu kultury było dla nich cenniejsze niż wszystkie dziesięciolecia wcześniej i później. Dlatego do przedstawienia dołączyli osobiste motto, słowa, które ktoś kiedyś wypowiedział, wspominając dwudziestolecie międzywojenne: „Myśleliśmy, że to prowizorka, tymczasem były to najpiękniejsze lata naszego życia”.

Res Publica II również przywracała pamięci nazwiska, które miały zostać zapomniane – nazwiska pisarzy, reżyserów, piosenkarzy, które po inwazji wojsk Układu Warszawskiego znalazły się na indeksie. Były to osoby, które poważyły się zaprotestować przeciwko obcym wojskom w swoim kraju lub przeciw praktykom normalizacji, albo osoby, które wyemigrowały. Ich książki usunięto z księgarń i bibliotek, ich filmy czy nagrania usunięto z archiwów. Ich nazwiska wykreślano z podręczników, słowników i katalogów. W końcu października 1989 roku zabrzmiały znowu, na scenie Realistického divadla, często po raz pierwszy od dwudziestu lat. Nazwisko Václava Havla, Bohumila Hrabala, Milana Kundery, Josefa Škvoreckiego (pisarza, który emigrował), Jana Masaryka (syna prezydenta Tomáša Garrigue’a Masaryka, pierwszego

powojennego ministra Spraw Zagranicznych zamordowanego przez KGB), Marty Kubišovej (piosenkarki prześladowanej przez reżim), Karela Kryla (niepokornego barda i emigranta)…

Przedstawienie zaczynało się od odczytania repertuaru teatrów z lat sześćdziesiątych. Było czego słuchać. Co tytuł, to legenda! Wszystkie te przedstawienia przeszły do historii. Dla przypomnienia aktorzy zainscenizowali kilka scen z *Festynu* Václava Havla – dramatu, który święcił triumfy w kraju i za granicą. Przypomnieli też inne gatunki literackie. Recytowali najważniejsze wiersze z tamtych czasów, czytali opowiadania Hrabala, odegrali kilka scen z najgłośniejszych powieści – Żartu Kundery i *Batalionu czołgów* Škvoreckiego. Przypomnieli największe hity muzycznego tria Golden Kids, w którym jeszcze wtedy występowała Marta Kubišova[9]. Zacytowali kilka niebłahych myśli na temat sztuki teatru autorstwa czeskich reżyserów o światowej sławie, którzy swoje najważniejsze przedstawienia stworzyli właśnie podczas Praskiej Wiosny.

Mimo pewnej nuty nostalgii i żalu z powodu odebranej wolności i utraconych możliwości było to przedstawienie bardzo wesołe. Przede wszystkim dzięki wyjątkowemu humorowi drzemiącemu w twórczości z tamtych lat. Pijackie perypetie z opowiadań Hrabala, parodia partyjniackiego „bratania się" z *Festynu* albo lekcji wychowania politycznego z *Batalionu czołgów* śmieszą niezależnie od czasu i nawet osoby nieznające kontekstu politycznego. Niezwykle zabawny były też autentyczny tekst interpelacji 21 posłów z 1967 roku przeciwko marnowaniu publicznych pieniędzy na filmy Nowej Fali, które pokazują drogę, po której żaden robotnik czy rolnik iść nie chce i nie pójdzie. Filmy, które nie mają z naszym krajem, socjalizmem i ideałami komunizmu nic wspólnego. Albo cytat z przemówienia towarzysza Chruszczowa do pracowników sektora kultury i sztuki z 1963 roku o malarstwie abstrakcjonistycznym! Że dostał jakieś obrazy z Ameryki, na których były tylko jakieś kropki i kreski, z której by strony nie patrzeć. Że nie jest możliwe, żeby normalni ludzie podziwiali taką sztukę i nie poznali, że się im pod pozorem dzieł sztuki serwuje brudne bazgroły, które może namalować każdy osioł swoim ogonem! A jak dowcipnie wspomnieli sławną spartakiadę, na której tysiące osób tworzyło „żywe obrazy"! „Milion czterysta tysięcy widzów. Dwieście czterdzieści tysięcy uczestników. Siedemset milionów koron".

Ściana pamięci

Najciekawszym pomysłem inscenizacyjnym w obu *Res Publikach* było rozciągnięcie wokół sceny i we foyer szarego pakowego papieru. Na tym tle występowali aktorzy. Na początku był to tylko szary papier, w trakcie spektaklu

[9] Ze sławnymi również później i również w Polsce Heleną Vondráčkovą i Václavem Neckářem.

aktorzy pisali na nim nazwiska, które w przedstawieniu padają i które im w związku z omawianym tematem przyszły do głowy. Podczas pierwszej *Res Publiki* papier zmieniał się nagle w jakiś panteon narodowych i światowych sław. Widzowie ze zdumieniem odkrywali obszary własnej pamięci historycznej, o których mieli w socjalistycznej Czechosłowacji zapomnieć. Ileż wielkich nazwisk! Franz Kafka, Max Brod, Milena Jesenská, Karel Čapek, Josef Čapek, Karel Teige, František Kupka, Toyen, Emil František Burian, Leoš Janáček, Vladislav Vančura, Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, Václav Špála, Egon Erwin Kisch, Jože Plečnik, Václav Jírásek, Bohumil Kubišta, Jan Patočka, Tomáš Garigue Masaryk… A wszyscy przed wojną działali w Pradze.

W drugiej *Res Publice* umieszczano tam nazwiska sław z lat sześćdziesiątych. Te wykreślane z podręczników i wycofywane z bibliotek. Podczas przerwy aktorzy zostawiali publiczności flamastry i proponowali, żeby sami dopisywali nazwiska, których ich zdaniem brakuje. Było to wspólne, spontaniczne odzyskiwanie własnej pamięci. Nagle okazało się, że wszyscy pamiętają o tych, o których mieli obowiązek zapomnieć.

W ten sposób, podczas każdego przedstawienia na nowo powstawała ściana pamięci. Nieważne, że papierowa. Ważne, że została w pamięci każdego, kto na nią spojrzał.

Spełnione proroctwa

Choć twórcom obu przedstawień w trakcie ich powstawania nie mogło to przyjść do głowy, obydwa tytuły okazały się prorocze. Marzącym o republice autorom *Res Publiki* los dał najpierw Czechosłowacką, a potem Czeską Republikę. Tytuł brneńskiego przedstawienia był bardziej wieloznaczny. Rozrazil to nazwa drobnego niebieskiego kwiatka. Po polsku przetacznik. Dlaczego twórcy „scenicznego czasopisma” dali mu jako tytuł nazwę kwiatka? Może chcieli nawiązać do sławnej przedwojennej awangardy, która jako nazwę wybrała sobie dziewięćsił? A może chcieli nawiązać do bardzo „brneńskiego” wiersza Vítezslava Nezvala opiewającego uroki małej rzeczki, nad którą kwitnie przetacznik? Bo choć są na świecie rzeki większe i piękniejsze, choć są miasta sławniejsze i bogatsze, dla niego na zawsze najważniejsza pozostanie rodzinna ziemia – Brno i ciemna rzeczka, nad którą siadała jego matka. Ale rozrazil ma w języku czeskim jeszcze jedno znaczenie. W mowie potocznej oznacza, że ktoś coś rozbił, czy ściślej mówiąc – rozwalił. A *Rozrazil* niewątpliwie przyczynił się do rozwalenia starego systemu.

ROZDZIAŁ XXV

KIM BYŁ VÁCLAV HAVEL?

„Dlaczego Czesi tak bardzo nienawidzą/nienawidzili Václava Havla?" – takie pytanie zadaję od lat każdemu nowo poznanemu Czechowi. Każdy uśmiecha się z zakłopotaniem, od razu zapewnia, że akurat on tego Havla bardzo lubił i szanował, ale…

W tym miejscu rozmowy pojawiają się najróżniejsze zarzuty (co ciekawe – prawie nigdy się nie powtarzają). Po owym „ale" padają stwierdzenia w rodzaju: zdradzał swoją żonę, tak lubił władzę, że przez trzynaście lat nie mógł oderwać się od stołka, lubił obracać się w lepszym towarzystwie, przeprosił Niemców za powojenne deportacje, nie powywieszał wszystkich komunistów, nie zakazał istnienia partii komunistycznej, był to obrzydliwy hipokryta, krzywił się na widok naszego osiedla z wielkiej płyty, a przecież nie każdy – tak jak on – urodził się w złotej kołysce, powypuszczał przestępców z więzień, jak mógł ożenić się z aktorką, był przeciwko karze śmierci, nieźle się obłowił, kiedy zwracano majątki zagrabione przez komunistów, pozwolił rozkraść całe państwo, nawet roku nie wytrzymał po śmierci żony i już leciał się ożenić, za komunizmu żył jak pan i jeździł mercedesem, to bycie dysydentem musiało się opłacać, za kołnierz nie wylewał, to przez niego jest dziś bieda i bezdomni, u kobiet to miał powodzenie, był to marzyciel i fantasta kompletnie oderwany od rzeczywistości, tę całą rewolucję zrobił tylko po to, żeby odzyskać majątek, te jego dramaty są koszmarne, tego jego filmu nie da się oglądać…

Lista zarzutów jest długa i różnorodna. Każdy z rozmówców nie może Havlowi wybaczyć czegoś innego. Za to wspólne jest jedno: te „występki" Havla o wiele więcej mówią o jego rodakach, niż o nim samym.

Jak już pisałam, powszechnie sądzi się, że tworząc postać Ferdynanda Wańka, Václav Havel przedstawił po prostu własny autoportret. Choć sam autor wielokrotnie te pogłoski dementował, nikt tego nie chciał przyjąć do wiadomości. O ileż łatwiej jest uznać, że dramaty z Wańkiem to po prostu realistyczne obrazki z życia dysydenta; że to tylko obyczajowe skecze z minionych czasów; że nasz prezydent opowiedział anegdotkę o tym, jak to kiedyś był

przeciwko władzy i jakie to było zabawne. Zawsze łatwiej jest zatrzymać się na warstwie fabularnej. Mało komu chce się dociekać głębszych prawd[1].

A jednak, mimo wszystko, postać Ferdynanda Wańka w pewnym, głębszym, sensie jest autoportretem Václava Havla, choć sam autor, pisząc te dramaty w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, nie mógł mieć pojęcia, jak będzie postrzegany w latach dziewięćdziesiątych czy w XXI wieku. Jak podkreślam, Waniek jak Havel jest lustrem. Lustrem, w którym każdy widzi coś innego, bo każdy widzi sam siebie. Lustrem, które pokazuje przede wszystkim własne niedoskonałości i kompleksy. Dlatego Havel tak strasznie drażnił i dlatego drażnił tak wielu. Zarówno w czasach komunizmu, jak i po aksamitnej rewolucji. Od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych otaczany był w czeskim społeczeństwie coraz większą pogardą, drwinami i nienawiścią. Jak już wspominałam, do białej gorączki wiele osób doprowadzało na przykład jego często powtarzane hasło: „Prawda i miłość zwyciężą nad kłamstwem i nienawiścią" (w oryginale brzmi to: „Pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí"). Havel, wraz z osobami wyznającymi te same ideały, dostał pogardliwe przezwisko – „pravdoláskař".

Źródeł owej żywiołowej nienawiści lub choćby niechęci do Havla znów należy szukać w powszechnej nieznajomości i niezrozumieniu jego dramatów i esejów. Kiedy obywatele Czechosłowacji usłyszeli na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku od nowego, niekomunistycznego prezydenta hasło o prawdzie i miłości, nabrali nie wiadomo dlaczego przekonania, że od tej chwili na przykład szef zacznie ich traktować sprawiedliwie, koledzy w pracy przestaną im robić świństwa, a urzędnicy zaczną rozumieć ich problemy. Mało kto zrozumiał, że jest to wezwanie do pracy nad sobą, do znalezienia prawdy i miłości w sobie i do wcielenia ich we własne życie. Ludzie wychodzący z otchłani socjalizmu naznaczonej ich wszechobecnym komformizmem uznali, że nie muszą robić nic, a świat zmieni się sam. Oczekiwali cudu, który załatwi za nich ktoś inny. Dlatego do dziś nie wybaczyli Havlowi, że nie był cudotwórcą, że nie zmienił wszystkich dookoła, żeby oni mogli zostać tacy sami i czerpać zyski z cudzej szlachetności (jak robią to choćby postaci z *Powiadomienia*, wykorzystując Marię do usługiwania im). Co ciekawe, Václav Havel rozbudował tylko hasło umieszczane na czeskich sztandarach, z prezydenckim na czele, które brzmi „Prawda zwycięża" i pochodzi z XV wieku, z listu Jana Husa.

Charakterystyczne dla wszystkich przypisujących Havlowi jak najgorsze cechy i oskarżających go o niezliczone świństwa, kłamstwa i oszustwa, wyrachowanie, nieetyczne zachowania i naiwność (na przykład w Czechach i za granicą powstało bez liku książek-paszkwili opowiadających o różnych aspektach życia Václava Havla i jego drugiej żony, łącznie z kilkoma życiorysami szczycącymi się dopiskiem „niecenzurowany") jest to, że nie

[1] Postać Ferdynanda Wańka jako autoportretu autora analizowałam w rozdziale XXIII.

znali go osobiście. Charakterystyczne jest też to, że ich obraz Havla składa się z maksimum interpretacji, a minimum faktów[2].

Im dalej w przeszłość odsuwał się rok 1989 wraz z jego aksamitną rewolucją, tym bardziej obrzucany błotem był jej główny aktor. Szczególnie w czasach ostatniej kadencji prezydenckiej Václav Havel, wraz z drugą żoną, był obiektem nieustannych ataków. Gazety brukowe organizowały wręcz wieloodcinkowe, zaplanowane na tygodnie ataki na prezydenta. Prasa, radio i telewizja oskarżały go o wszelkie, prawdziwe i urojone, błędy polityczne. Komercyjna wolnorynkowa telewizja śledziła go i prześladowała nie gorzej niż parę lat wcześniej komunistyczna Służba Bezpieczeństwa – na przykład w roku 1996, kiedy okazało się, że Václav Havel jest śmiertelnie chory i kiedy po ciężkiej operacji walczył o życie wspierany przez swoją wówczas jeszcze narzeczoną, a za kilka tygodni już żonę Dagmar, „dziennikarze" owej telewizji wynajęli mieszkanie w budynku sąsiadującym ze szpitalem, żeby móc podglądać i filmować prezydenta przez okno (V. Havel, 2006, s. 176). Maraton narodowej nienawiści do pierwszego czeskiego prezydenta trwał w najlepsze aż do jego śmierci, a przybierał na sile za każdym razem, kiedy Havel zabierał głos w jakiejś sprawie, a już szczególnie wrzało, kiedy napisał sztukę czy wyreżyserował film.

Ciekawe jest, że ci, którzy znali Václava Havla naprawdę, zachowują się zupełnie inaczej. Mówią o nim zawsze z ogromnym szacunkiem i podziwem. I jeszcze większą sympatią (Dubský i in., 1997). Najlepiej było to widoczne, kiedy Václav Havel reżyserował pod koniec życia swój jedyny film. Cała ekipa, od aktorów poczynając, a na asystentach asystentów kończąc, ofiarnie, z ogromnym entuzjazmem i zaangażowaniem spełniała każde życzenie reżysera i cieszyła się, że może przy tym filmie pracować.

Po śmierci Václava Havla nienawiść do konkretnej osoby przeradza się pomału w nienawiść do mitu, który wielu stara się zakwestionować, strywializować i obalić. Oburzenie osób, które znały prawdziwego Václava Havla, wywołał szczególnie wspomniany już w rozdziale drugim paradokumentalny serial historyczny pt. „Czeskie stulecie" (Sedláček, 2013–2014). Jest to ciekawy przykład pokazujący, jak można manipulować tzw. faktami historycznymi: na przykład postać mająca być Václavem Havlem[3] mówi jak Havel, porusza się jak Havel, ale w najmniejszym nawet stopniu go nie przypomina – brakuje jej siły (nazwijmy ją duchową lub moralną) Havla, który potrafił godzić ludzi i wydobywać z nich to, co najlepsze. Nie ma tam Havla, który siłą swojej osobowości potrafił przekonać spustoszony przez komunistyczną ideologię naród do konieczności odnowy moralnej; jest mały i nieporadny

---

[2] Niestety, w ten sam „demaskujący" i rzekomo „odbrązawiający" schemat wpisuje się biografia Havla napisana przez Polaka i jak na razie jedyna dostępna na polskim rynku (Kaczorowski, 2014).

[3] Ciekawa i „zewnętrznie" dopracowana rola wszechstronnego aktora Marka Daniela.

człowieczek, który pożąda władzy. W drugim dziesięcioleciu XXI wieku łatwiej było zrozumieć tę postać, przedstawiając ją w ten sposób, przykroić format do własnych wyobrażeń. Tak pisał o Havlu i jego obrazie w tym filmie Martin Šimečka – pochodzący ze środowiska dysydenckiego literat, dziennikarz i publicysta:

> Często zastanawiałem się, skąd się brał tak ogromny szacunek, jakim darzyli go [Václava Havla] wszyscy, którzy się z nim zetknęli. Myślę, że była w nim szczególna kombinacja błyskotliwej inteligencji i ogromnej uprzejmości, której nie można się było oprzeć. […] Do dziś pamiętam piorunujące wrażenie, jakie zrobiła na mnie zdolność Havla do nazywania rzeczy, które stawały się całkiem oczywiste dopiero wtedy, kiedy je wyraził. […]
>
> Portret Havla przemalowuje się więc tak, żeby wyglądał na cwanego polityka opętanego żądzą władzy, kogoś, kto przez całe życie w wyrafinowany sposób przygotowywał sobie grunt pod to, żeby wreszcie się do tej władzy dorwać. Sens takiego portretu jest oczywisty: z czeskiej historii ma zostać wymazane wspomnienie faktu, że istnieli ludzie, którzy byli skłonni poświęcić własną wolność w imię wolności i sprawiedliwości dla innych. […] Zobaczyłem bowiem albo cwanego polityka, który dla władzy zdradził głoszone przez siebie ideały, albo – paradoksalnie – żałosnego nieudacznika unoszonego przez nurt wydarzeń. Taki człowiek miałby być tym rzekomym autorytetem moralnym i intelektualnym, promieniującym potężnie, mimo kruchej postury, na całe swoje otoczenie? […]
>
> Jednym z cudów 1989 roku było to, że w polityce mógł odnosić sukcesy także dobry człowiek, który z całej duszy nie znosił walki o władzę, bo niszczy ona umysł i ducha. Dziś już trudno w to uwierzyć, bo przyzwyczailiśmy się traktować świat polityki jako arenę walki, w której nikt nie ma racji i nikt nie jest dobry. Pewnie dlatego pokazano Havla w „Czeskim stuleciu" jako kogoś, kto ani charakterem, ani intelektem nie różnił się od komunistów, których pokonał – żeby był dla widza wiarygodny. […] Rozumiem zwodniczą pokusę przerobienia Havla na figurę zrozumiałą dla każdego dzięki najbardziej typowym pragnieniom, jakim każdy z nas mniej lub bardziej ulega – skłonności do kłamstwa i do panowania nad innymi. Wiem, że trudno w to uwierzyć, ale mam całkowitą pewność, że Havel po prostu nie potrafił kłamać i wprost przerażała go myśl, że mógłby kimś rządzić. Żądzą władzy gardził (Šimečka, 2015).

Najtrafniejszą charakterystykę osobowości Havla podała we wspomnieniowej książce Jitka Vodňanská – psycholożka i przez dłuższy czas jego bliska przyjaciółka:

> Totalna obecność. Charyzma. Prawdziwość. Odpowiedzialność. Współczucie. Fascynujące poczucie humoru. Dwa bieguny: lekkość, dystans i ciężar. Jakby we wszystkim była jednocześnie rozpacz i nadzieja (Vodňanská, 2018, s. 166).

Nieustanne dręczenie, prześladowanie i obrzucanie Václava Havla błotem praktykowane w „wolnych i niezależnych" mediach w demokratycznej Republice Czeskiej dziwnym trafem bardzo przypomina prześladowania

w reżimowej czechosłowackiej prasie, radiu i telewizji. Brzmi w nich taka sama pogarda i nieuzasadnione przekonanie o własnej wyższości. Jak pisałam w rozdziale pierwszym i poprzednim, zaplanowana kampania skierowana imiennie również przeciwko Havlowi wystartowała po jego zaangażowaniu się w działalność związaną z Kartą 77. Częścią tzw. Antykarty były oszczercze artykuły w gazetach.

Już 12 stycznia 1977 roku w naczelnym komunistycznym dzienniku „Rudé právo" ukazał się artykuł pt. (w wolnym tłumaczeniu) *Samozwańcy i zaprzedańcy* („Ztroskotanci a samozvanci", 1977). Był częścią rozległej kampanii mającej na celu zdyskredytowanie obrońców praw człowieka. W tej kampanii wciąż powtarzają się te same, głoszone ze świętym oburzeniem i niezachwianym przekonaniem o własnej racji, zarzuty: antysocjalizm, kontrrewolucja, próba zawrócenia biegu historii, spisek kierowany przez międzynarodową burżuazję (imperialistycznych reakcjonistów) pragnącą odzyskać stracone pozycje, a realizowany przez agentów obcych mocarstw za niemałe honoraria. Kartę 77 miały stworzyć siły mające za zadanie rozłożyć socjalizm od środka i doprowadzić do wojny, siły, którym nie w smak pokój w Europie, który gwarantowany jest przecież tylko przez państwa socjalistyczne i Związek Radziecki. Owymi „agentami imperializmu" mieli być na przykład: „V. Havel, synalek milionerów, zażarty antysocjalista", „P. Kohout, wierny sługa imperializmu i jego doświadczony agent" czy „J. Patočka, profesor-reakcjonista, który został sługą antykomunizmu" „i inni, którzy za poważną antypaństwową działalność zostali prawomocnie skazani".

„Rudé právo" nie rozumiało całego tego zamieszania wokół praw człowieka. Przecież w Czechosłowacji są przestrzegane, i to od dawna. Dotyczą osób uznanych przez rządzących za godne tego przywileju. Trudno, żeby prawo chroniło „burżujów", „rewanżystów" i politycznych przeciwników partii rządzącej albo osoby niewystarczająco zachwycone działaniami owej partii. Rządowy dziennik postawił sprawę jasno: dla rządzących obecnie w Czechosłowacji obywatele dzielą się na dwie kategorie – lepszych i gorszych. Jednych prawo będzie bronić, drugich prześladować. I o tym, kto do której kategorii należy, decydują rządzący.

W szale rzucania inwektyw na „zbankrutowaną czechosłowacką reakcyjną burżuazję" redaktorzy „Rudého práva" ocierali się niekiedy wręcz o skecz:

> Ruch rewolucyjny pokonał już w swojej historii niejedno Ścierwo, które za judaszowskie srebrniki zostało sługusem, donosicielem i lokajem sprzeniewierzającym się interesom ludu pracującego.

Kartę 77 wciąż nazywa się tam „pamfletem", podkreśla kłamliwość tego tekstu i dążenie do zniszczenia socjalizmu na rozkaz „imperialistycznych, antykomunistycznych i syjonistycznych" sił z Zachodu:

> Jest to antypaństwowy, antysocjalistyczny, antyludowy i demagogiczny paszkwil, który w sposób ordynarny i kłamliwy oczernia Czechosłowacką Republikę Socjalistyczną i rewolucyjne zdobycze ludu pracującego.

Autorzy artykułu nie mogą się też nachwalić postępów normalizacji, która sprawiła, że „nasza partia i nasz lud z sukcesem wstąpiły na drogę stabilizacji naszego socjalistycznego społeczeństwa i jego dalszego rozwoju". Podkreślają, że socjalizm przez nich praktykowany „ucieleśnia wszystko, co tylko jest na świecie szlachetne, postępowe i humanitarne". Podziwiają jak „Komunistyczna Partia Czechosłowacji zwycięsko przeszła przez czas chaosu i przejściowych trudności i wyprowadziła nasze społeczeństwo i lud pracujący z kryzysu". Piętnują też z wyraźnym obrzydzeniem Praską Wiosnę, czyli „kontrrewolucję z roku 1968", tłumacząc, że wszelkie „ulepszanie" socjalizmu to sterowana przez zachodnią burżuazję próba deformacji socjalizmu i jego stopniowej likwidacji, a pod koniec rzucają budujące bojowe hasło: „Rok 1968 się nie powtórzy!". I bynajmniej nie mają na myśli najazdu obcych wojsk, ale „kontrrewolucyjną" wolność „socjalizmu z ludzką twarzą".

Kampania miała kilka odsłon. Na początku marca radio wysyłało audycję pod obiecującym demaskację tytułem: *Kim jest Václav Havel?*. Następnego dnia obszerne fragmenty przedrukowano w prasie („Lidová demokracie") pod tym samym nagłówkiem („Kdo je Václav Havel?", 1977). Havla demaskowano jako element obcy, antysocjalistyczny, w zdrowym społeczeństwie. Ociekające nienawiścią półprawdy firmował swoim nazwiskiem „towarzysz Tomáš Řezáč", w rzeczywistości publicysta i prozaik oraz tajny agent o pseudonimie „Repo", który sam zaproponował reżimowi swoje usługi (http://www.slovnikceskeliteratury.cz (dostęp 15.07.2017)). Sugerował, że Havel zawsze się wywyższał, niewątpliwie z powodu przeszłości swojej rodziny, że zawsze w towarzystwie wolał słuchać, niż mówić, co miało być dowodem na to, że gardził innymi ludźmi i że starał się zapamiętać, o czym mówili, a niekiedy nawet robił sobie notatki – czyli ewidentnie był donosicielem, co powinno być dla każdego czytelnika oczywiste i nie trzeba tego wcale mówić wprost. Řezáč zapewniał dalej, że Havel to pisarz mierny, i to tak bardzo, że musiał „do literatury włamać się tylnymi drzwiami". Zagraniczne sukcesy dramatów Havla tłumaczył spiskiem „jego ideologicznych sprzymierzeńców" i zapewniał, że wśród publiczności wzbudziły znikome zainteresowanie, a jego sukces był wątpliwy, mimo że starał się o niego ze wszystkich sił, wspierany przez wrogów socjalizmu i „opłacany z funduszy amerykańskich albo zachodnioniemieckich lub jeszcze innych służb wywiadowczych". A jego dramaty to popłuczyny z Ionesco, Becketta i Alfreda Jarry'ego, których nieudolnie kopiował.

W radiu i prasie zacytowano też poglądy autorytetu od spraw historii i teorii sztuki, doktora Sávy Šabouka – naukowca, który zasłynął wyrzuceniem z Akademii Nauk wszystkich pracowników nienależących do partii

i który swoją błyskawiczną karierę zawdzięczał wstąpieniu do KPCz i interpretowaniu wszystkich prądów w sztuce poprzez pryzmat marksizmu-leninizmu (Slavíček i in., 2016, ss. 1409–1410). W tym duchu również interpretował dramaty Václava Havla. Z tego punktu widzenia były odrażająco antysocjalistyczne, zupełnie niesłusznie uwypuklały pewne, jeszcze nieprzezwyciężone niedoskonałości systemu. „Znane idee" zostały w nich sparodiowane, a dialektyka marksistowska przedstawiona jako „konglomerat absurdalnych sprzeczności z amoralnym podtekstem". Towarzysz Šabouk najwyraźniej wszędzie widział dialektykę marksistowską i wszystko, co wyszło spod pióra osób bezpartyjnych, oceniał jako antysocjalistyczne.

Dalej towarzysz Řezáč prawdopodobnie stosował dialektykę marksistowską w praktyce, bowiem dowodził, że Havel to kompletne beztalencie, a zagraniczny sukces „jego dramacików" kosztował jego mocodawców ogromne pieniądze. Dowodził tego na podstawie twierdzenia, że jeden ze szwajcarskich dzienników (którego tytułu nie wymienił) został przez „burżuazyjnych dziennikarzy" uznany za najlepszy i najbardziej obiektywny, po czym zapewniał: „wiem, że ten dziennik odmówił recenzowania dramatów Havla". I tym sposobem wszelkie podłości niejakiego Havla zostały udowodnione.

Autorzy audycji wyciągnęli też z tego dialektyczne wnioski: ten synalek milionerów nie może się pogodzić ze stratą niezasłużonych zaszczytów, dlatego wciąż ponawia ataki na socjalizm i jego kulturę.

Václav Havel podał sprawę do sądu. Protestował przeciwko pomówieniom Řezáča sugerującym, że jest szpiegiem opłacanym przez obce mocarstwa. Sąd pozwanego uniewinnił, ponieważ ten zaznaczył, że jego słowa zostały w radiu i prasie przekręcone, na co nie miał wpływu. On swoją wypowiedź o Havlu zaczął od słów „jak się wydaje…"[4].

Wszystkie media w Czechosłowacji roku 1977 należały oczywiście do partii rządzącej. Z samych nagłówków artykułów o sygnatariuszach Karty 77 można zestawić interesującą listę: „Gotowi są zbratać się nawet z diabłem", „Oszczercy kłamią i obrzucają błotem, socjalizm rozwija się nadal", „Powoduje nimi nienawiść klasowa", „Socjalizm jest naszą twierdzą", „Nie mogą wypowiadać się za nas", „Takiej wolności nie chcemy", „Kim jest profesor Jan Patočka?", „Kim jest Ludvík Vaculík?", „Pogarda dla perfidnych usiłowań zaprzedańców", „Wrogowie socjalizmu przegrają", „Antykomuniści i «prawa człowieka»", „Rozgoryczone społeczeństwo", „Akcja zaprzańców poniosła klęskę", „Fala oburzenia «kartą 77» nie ustaje", „Fabryka kłamstw", „Nie pozwolimy sobie zakłócać spokoju potrzebnego do pokojowej pracy", „Chcemy spokoju i pokoju", „Do swoich brudnych celów wykorzystają nawet śmierć"[5]

[4] Václav Havel opisał sprawę ze szczegółami, umieścił nawet swój list do prokuratury (V. Havel, 1990e, ss. 278–279).

[5] Podaję za numerem specjalnym czasopisma „Revolver Revue" *Anticharta* (Karlík & Pokorná, 2002).

(ostatni tytuł dotyczył filozofa Jana Patočki zmarłego po niekończących się, wielodniowych przesłuchaniach).

Fala Antykarty nie mogła ominąć nawet czasopism satyrycznych. Niezwykle popularny „Dikobraz" artykuł o Havlu ozdobił zabawnymi w swoim mniemaniu rysunkami o tym jak „synalek milionerów" napompował się iluzjami: klerykalizmem, rewanżyzmem, syjonizmem, mistycyzmem, teatrem absurdu i Kartą 77. Pompki nadymające ową obrzydliwość zostały podpisane: Paryż, Rzym, Monachium, Wiedeń. W tle widać napisy „Barrandov", „Tarasy", „Wytwórnia filmowa". Ale tę próżnię przebija pinezka z napisem „rzeczywistość". Nadęcie kończy się wstydliwym „bum".

Obrazkowej historii towarzyszy też stosowny tekst o „Wacuniu, co był dziecięciem do zadumy skłonnym". Po czym następuje stek kłamstw, półprawd i insynuacji: Wacunio miał angielską i francuską guwernantkę, uczył się w zagranicznych szkołach, miał odziedziczyć wielki majątek, ale stryjek sobie pokolaborował z okupantami i uciekł do Bawarii, przez co stracił pół majątku, druga połowa została znacjonalizowana. Do tej pory Wacunio żył sobie jak rozpieszczany smarkacz, potem poszedł studiować do szkoły teatralnej, ale studiów nie skończył. Poszedł sobie pracować do teatru, specjalnie wybierając do tego celu tylne drzwi – został pracownikiem technicznym. Dobrze wiedział, co robi – pracował za kulisami i dzięki temu mógł prowadzić zakulisowe intrygi. Do tego wystarczyło dorzucić jeszcze jakiś modny kierunek, znalazł go w Paryżu: teatrzyk absurdu! Wacunio został pisarzem. Pisał dramaciki. Dramaciki absurdu. Absurd znaczy bezsensowny! Havel wykorzystał tę modę do zamaskowanego zdradzieckiego ataku na socjalizm. Tak naprawdę wcale nie chodziło mu o teatr absurdu, ale o odpowiednią broń ideologiczną. Jego specjalnością było zawsze zbieranie podpisów, jak te przeciwko związkowi literatów, jak dziś w obronie „ludzkich praw", albo w roku 1968, aby naprawić błędy „zwycięskiego lutego" . Jakie błędy miał na myśli? No przecież znacjonalizowanie kapitalistycznego majątku! Na próżno jeździł absurdalny dramatopisarz i jeszcze absurdalniejszy „chciałoby się" polityk do wujcia do bawarskich knajp śpiewać z niemieckimi rewanżystami pioseneczki o tym, jak przyjdą zająć Pragę. Na próżno chodził w Pradze do Lucerny pukać paluszkiem w ściany pałacu ze słowami: „Ty mój majątkeczku!".

Artykuł kończy stwierdzenie pisane wersalikami:

> Naganiaczowi podpisów pod Kartą 77 Václavowi Havlowi nigdy nie chodziło o moralność. Ani o prawa człowieka. Chodziło mu tylko i wyłącznie o majątek (Karlík & Pokorná, 2002).

Całą kampanię przeciwko Karcie 77 można podsumować stwierdzeniem, że każdy sądzi innych własną miarą.

Intrygujące jest to, jak wiele wysiłku i nienawiści włożyli komuniści w oczernianie obrońców praw człowieka. Ciekawie skomentował to Ivan Havel:

> Kampania przeciwko Karcie była doprawdy przesadna, a paradoksalne było w tym to, jak w sumie ogromną reklamę zrobili jej komuniści. Słuchaliśmy wszystkich zagranicznych rozgłośni radiowych, śledziliśmy wszelkie doniesienia i nie mogliśmy się nadziwić. Przecież oni mogli Kartę bagatelizować, że jest to tylko jakieś uchybienie, mogli powiedzieć na przykład „zobaczcie, ten i tamten leczą się psychiatrycznie" i od razu by sobie ludzie pomyśleli, że to jakieś głupstwo. To by im Kartę obrzydziło skuteczniej niż twierdzenie, że jest antysocjalistyczna (Lukeš, 2017, s. 223).

Kampania przeciwko Karcie 77, ale też pomówienia rozpowszechniane o Havlu przez całe jego życie, mogą być przykładem na to, że fakty nie mają znaczenia. Znaczenie ma, kto je interpretuje i w jakim celu chce je wykorzystać. Nawet z najbanalniejszego i najbardziej niewinnego faktu (lub pseudofaktu – przy oszczerstwie to nie ma większego znaczenia) można stworzyć mechanizm służący do zdyskredytowania danej osoby. Wystarczy kilka półprawd, kilka kłamstw wyglądających na prawdę i oglądane z określonej perspektywy fakty. Tak, jak Havel opisywał to w swoich dramatach. Na przykład w *Odchodzeniu* do zdyskredytowania byłego kanclerza wystarczy kilka starych listów miłosnych i skorumpowana policja. Do wyrzucenia ze stanowiska dyrektora Grossa z *Powiadomienia* wystarczy odpowiednia interpretacja faktu, że kazał kupić zeszyt za własne pieniądze i sugestia, że wynosi z biura służbową pieczątkę. Staniek z *Protestu* oburzony na obnoszącego się, w jego mniemaniu, ze swoją martyrologią Wańka, przytacza „fakty" z okresu jego uwięzienia: sugestię, że mówił tam więcej, niż musiał. Kierownik z *Audiencji* interpretuje odmowę kolaboracji Wańka jako wywyższanie się i wyrachowaną grę z nadzieją na większe zyski. Małżeństwo z *Wernisażu* oskarża Fryderyka o niedelikatność, egoizm, niewdzięczność, ignorancję i zdradę, ponieważ nie chciał już słuchać, jak oni wyobrażają sobie jego życie.

Charakterystyczne w oczernianiu Václava Havla, zarówno za czasów komunizmu, jak i później, jest powtarzanie pewnych formułek-wytrychów, „nalepek" jak mówią Czesi. Jeden ze znajomych Havla opowiadał, że kiedyś, w latach osiemdziesiątych, wspomniał o nim innym znajomym. Ci zareagowali odruchowo, cytując wgrany do podświadomości obywateli CSRS slogan: „Havel to szaleniec, który prowokuje klasę robotniczą, jeżdżąc do pracy mercedesem"[6]. Takich sloganów było sporo również po roku 1989. Pozwalały lepiej się poczuć ludziom, którzy nie mieli odwagi Havla. Pozwalały im usprawiedliwiać własną bierność i przyzwolenie na różne niegodziwości popełniane za ich wiedzą oraz te popełniane przez nich samych.

Havel zawsze w jakiś sposób „prowokował". Ciągle, zamiast siedzieć jak wszyscy praworządni obywatele państwa totalitarnego cicho, gdzieś się, zdawałoby się niepotrzebnie, pchał. Ciągle o coś walczył, czymś ryzykował, kogoś

---

[6] Wspomnienia o Havlu z okazji jego osiemdziesiątych urodzin w „Lidovych Novinach" (Milunić, 2016).

bronił, jakby „szukał guza". A on zachowywał się tak, jakby nie rozumiał, że powinien tak samo jak inni siedzieć cicho, zadowolić się tym, co ma, nie domagać się egzekwowania międzynarodowych umów i praw człowieka. Walczył ze schematami myślenia i rozumowania, z upraszczaniem świata, patrzeniem na rzeczywistość poprzez formułki idei, którym zawsze umyka człowiek. Ostrzegał, że ci, którzy stosują tylko gotowe formułki i idee, bardzo chętnie poświęcają w ich imię ludzi.

Udowodnił, że totalitaryzm jest w człowieku, a nie gdzieś na zewnątrz, i tego nie mogli wybaczyć mu rodacy, zarówno przed, jak i po roku 1989.

ROZDZIAŁ XXVI

HAVEL NA WAWEL, CZYLI DZIEJE POLSKIEJ (NIE)RECEPCJI

Polskie niezrozumienie

W czeskiej kulturze i życiu towarzyskim (przynajmniej, jeśli chodzi o czeską inteligencję) najbardziej cenioną postawą życiową jest autoironia. Václav Havel był jej mistrzem. Nigdy nie traktował samego siebie zbyt poważnie. Traktowanie czegoś lub kogoś z nadmierną powagą uważał za wysoce podejrzane. Podobnie ironicznie i z uśmiechem patrzył na postacie ze swoich dramatów. Najlepiej widać to we wspomnianym już kilkakrotnie jego filmie, który jest ekranizacją jego ostatniej sztuki – *Odchodzenie*. W filmie Havla każdy z bohaterów żyje w swoim własnym, trochę nieprzystającym do innych świecie. Wszyscy mają swoje dziwactwa, obsesje i wygórowane zdanie na własny temat, co czyni z nich postaci komiczne. Nie ma w nich żadnego tragizmu, a ich popadanie od czasu do czasu w patos tylko ową komiczność podkreśla.

Dlatego próby wtłaczania bohaterów Havla w tragizm czy patos zawsze kończą się tak samo – powstaje złe przedstawienie, powstaje parodia dramatu Havla. Niestety, dotychczas w Polsce tak właśnie te dramaty inscenizowano[1]. Nikt nie próbował ich ani przeanalizować, ani zrozumieć (chlubnym wyjątkiem jest inscenizacja jednoaktówek autorstwa Feliksa Falka i *Hotelu w górach* w Teatrze TV z 1996 roku). Traktowano je z wyższością, wystawiano jako obyczajowe, czarno-białe obrazki z życia dysydenta, jako absurdalne skecze albo pretekst do opowiadania o czymś zupełnie innym, niż napisał autor. Próbowano je przerabiać na szkolne czytanki, western klasy C, a nawet brazylijską telenowelę.

---

[1] Lista polskich inscenizacji dramatów Václava Havla wraz z datami i nazwiskami twórców znajduje się na końcu książki. W tym rozdziale nie uwzględniam przedstawień wyreżyserowanych w Polsce przez Andreja Kroba, wychodząc z założenia, że są to inscenizacje czeskie.

„Współczesny Szwejk"

Po raz pierwszy Polacy mogli zobaczyć na scenie dramat Václava Havla[2] w roku 1968 w Starym Teatrze w Krakowie[3]. Bohdan Hussakowski wyreżyserował *Puzuka, czyli Uporczywą niemożność koncentracji.* Humla grał w sposób komediowy Marek Walczewski, wykorzystując przy tym swoją *vis comica* i sprawność fizyczną. Przedstawienie miało być z założenia komedią o rysach „groteski obyczajowej" (Bober, 1969) w rytmie „komicznej przebieranki" (R. Kosiński, 1968). Reżyser poważnie skrócił tekst „ze szkodą dla tempa i zwartości zabawy" (Bober, 1969) i może dlatego, mimo wysiłku aktorów próbujących grać jak najzabawniej i nie szczędząc gagów, powstał spektakl nużący. Recenzenci prześcigali się w wyrażaniu poczucia polskiej wyższości. Pisali, że my mamy dramat awangardowy „w lepszym wydaniu" (R. Kosiński, 1968), mamy od dawna Witkacego i Różewicza, a ta sztuka „nie jest epokowym odkryciem", odkrywa „prawdy nie największej głębi" (Bober, 1969) i przypomina teatr faktu (?). Lekceważąco zauważali rzecz dla Polaków oczywistą, że „Czesi i Słowacy są po prostu infantylniejsi, my zaś cyniczniejsi" (R. Kosiński, 1968). No i oczywiście Huml był „współczesnym Szwejkiem" (Bober, 1969).

Dla Polaka każdy Czech jest Szwejkiem i jest infantylny, a każdy czeski film i sztuka teatralna musi być komedią. Pierwsza inscenizacja dramatu Havla ugrzęzła w niewoli stereotypów.

To sławne przedstawienie

Kiedy w środowisku teatralnym w Polsce ktoś wymieni nazwisko Havla, prędzej czy później któryś z rozmówców wspomni o tym sławnym przedstawieniu w warszawskim Teatrze Powszechnym, które przerwał stan wojenny i które powróciło na afisz jeszcze przed Okrągłym Stołem. Żadna wcześniejsza ani późniejsza inscenizacja dramatu Václava Havla nie zaistniała tak w świadomości Polaków i żadna nie miała tak dużego wpływu na uznanie i sympatię do autora. Potęgował je jeszcze fakt, że zarówno podczas pierwszej, jak i drugiej premiery Havel siedział w więzieniu, co podkreślano w każdej recenzji,

---

[2] Według dostępnych mi źródeł była to pierwsza polska inscenizacja. W swojej biografii Havla Michael Žantovský podaje jednak, że *Festyn* miał premierę również w Polsce (Žantovský, 2014, s. 98). Świadczyć o tym mógłby tekst dramatu, przetłumaczony przez Jana Pugeta, znajdujący się w zbiorze maszynopisów biblioteki ZAiKS-u (V. Havel, b.d.). Niestety, więcej dowodów na rzekomą premierę nie znalazłam.

[3] Dane dotyczące przedstawień oraz zbiór recenzji znajdują się w Dziale Dokumentacji warszawskiego Instytutu Teatralnego oraz na stronie internetowej „Encyklopedia teatru polskiego" (http://www.encyklopediateatru.pl.; dostęp 29.07.2017).

oraz że był pisarzem w swojej ojczyźnie prześladowanym, a żaden z jego tekstów nie miał prawa pojawić się w oficjalnym obiegu.

Trzy jednoaktówki, *Audiencja*, *Wernisaż* i *Protest* miały swoją polską prapremierę 21 listopada 1981 roku i zdążono je zagrać jedenaście razy[4], zanim stan wojenny sparaliżował teatr w Polsce. Mimo że premiera była właściwie nieoficjalna, nie była anonsowana w prasie, nie towarzyszyły jej plakaty, program teatralny ani recenzje, miała wśród publiczności wielkie powodzenie, również dzięki sławie antykomunistycznego przedstawienia.

Trzeba przyznać, że wystawione w czasie tzw. karnawału Solidarności przedstawienie nie nosiło znamion pośpiechu czy prowizorki[5]. Feliks Falk przeczytał jednoaktówki Havla bardzo starannie i ze zrozumieniem, nie wpadając w pułapkę czarno-białego portretowania postaci i ich postaw. Najważniejsze jest to, że pozostawił te starannie zaplanowane havlovskie pauzy, że przedstawienie oparte na konwersacji i pauzach toczyło się w niespiesznym tempie, że można było uważnie przysłuchiwać się dialogom i śledzić rozumowanie bohaterów. Reżyser potrafił też zachować pauzy odrealniające oglądaną sytuację, wprowadzające efekt obcości, odsyłające całe pozornie banalne zdarzenia w jakąś inną przestrzeń, w której opisana sytuacja nie była już codzienna, ale stawała się symboliczna i uniwersalna. Waniek, grany przez Mariusza Benoit, dzięki temu sprawiał wrażenie, jakby widział i wiedział dużo więcej niż otaczający go karierowicze.

Kazimierz Kaczor w roli kierownika browaru z *Audiencji* mówił językiem robotnika po awansie społecznym – słowa miały w jego ustach czasami gwarowe brzmienie lub końcówki, ale nie było w tym żadnej nachalnej stylizacji, tylko naturalny sposób wypowiadania się kierownika z kraju socjalistycznego. Mariusz Benoit jako Waniek słuchał uważnie, reagował po namyśle i zadawał nieoczekiwane pytania. Z trudem wmuszał w siebie piwo pod czujnym okiem przełożonego. Kazimierz Kaczor lał w siebie ochoczo piwo, długo nie zdradzając objawów zamroczenia alkoholem i ze spokojem prowadził logiczną grę zmierzającą do załatwienia z tym niewygodnym pracownikiem dręczącej go sprawy. Wpadał w nagłą pijacką złość tylko wtedy, kiedy przychodziła mu do głowy myśl, że może Waniek nie uważa go za wystarczająco dobre towarzystwo dla siebie i kiedy wspominał, że wie o tym, że odwiedza go tu czasami inny zakazany pisarz – Kohout.

Waniek przez chwilę dawał się złapać w pułapkę obietnicy lepszego miejsca pracy, przez chwilę wierzył, że kierownik naprawdę nie chce, żeby w zimnie toczył beczki z Cyganami i woli go posłać do ciepłego magazynu, nawet przez chwilę podrzucał mu argumenty o swoich kompetencjach do takiej

---

[4] W recenzjach pojawiają się najróżniejsze liczby mające dokumentować liczbę przedstawień, ale najbliższe prawdy wydaje się to jedenaście, ponieważ pojawia się w wiarygodniejszych źródłach (Wysiński, 1985, s. 103).

[5] Przedstawienie opisuję na podstawie rejestracji telewizyjnej dla Teatru Telewizji z roku 1991 udostępnionej mi przez kierownika Teatru TV, Wojciecha Majcherka.

pracy i zapominał, że w państwie policyjnym nie wystarczy dobrze pracować i mieć odpowiednie kwalifikacje, że ważniejsze jest, czy zgadza się na to tajna policja, a już zupełnie decydujące jest to, czy się donosi czy nie. Ale trwało to tylko chwilę, Waniek szybko budził się z krótkiego zapomnienia i pytał rzeczowo, co w takim razie stałoby się ze starym Šustrem, obecnym magazynierem i choć niejasna odpowiedź nie uspokajała go, to jeszcze przez chwilę bawił się myślą, że może byłoby to możliwe. Jednak, kiedy kierownik wyjawiał w końcu prawdziwą przyczynę propozycji, był już na to przygotowany. Z takim samym spokojem i uprzejmością, z jaką znosił dotychczasowe spoufalanie się przełożonego – odmawiał pisania donosów na samego siebie.

Kierownik Kazimierza Kaczora starał się najpierw zaprzyjaźnić z tym dziwnym inteligentem, jak tylko umiał, dolewał mu piwa, zapewniał z przekonaniem, że tu każdy się do piwa przyzwyczai, starał się zachowywać jak prawdziwy równiacha, a kiedy już uzyskiwał wymuszone potaknięcie, że „jesteśmy kumplami", starał się z jak największą oczywistością wyłożyć zasadę, że każdy każdemu musi jakoś tam pomóc, żeby z kolei on mógł pomóc jemu. Kiedy Waniek odmawiał, kierownik przyjmował to tak, jakby się tego trochę spodziewał, a narzekania na cwanych inteligentów, którzy mają swoje opłacające się ideały, nie były w jego ustach litanią zdradzonego, ale raczej doświadczonego robotnika, który spotyka się z tym nie po raz pierwszy. Pijacka szczerość brzmiała w jego głosie dopiero podczas szlochów nad własnym przesranym życiem. Po tym ataku wypite litry alkoholu wreszcie go obezwładniały i zasypiał na piersi Wańka.

W ostatniej scenie Waniek Mariusza Benoit zostawiał chrapiącego szefa i szedł do toalety. Kiedy wracał, rozbudzony kierownik budził się bez świadomości właśnie odbytej rozmowy, przytomniejąc przecierał sobie twarz i targał włosy. Witał Wańka jak długo niewidzianego gościa i zapraszał na krzesło. Na pytanie, jak leci, Waniek po bardzo długiej pauzie odpowiadał: „Wszystko jest do dupy"[6].

Protest w reżyserii Feliksa Falka[7] był rozgrywką jeszcze bardziej mistrzowską niż w przypadku *Audiencji*. Ale też mamy w tej sztuce do czynienia z o wiele bardziej wytrawnym przeciwnikiem. Władysław Kowalski jako Staniek był od początku nieszczery i rozgrywał tę rozmowę ze skupieniem i namysłem, jak partię szachów. Tu również nie brakowało pauz, choć sama akcja sprawiała wrażenie bardziej realistycznej niż w *Audiencji*. Waniek Mariusza Benoit tu też uważnie słuchał gospodarza i brał jego deklaracje poważnie.

Jednoaktówka *Wernisaż* też musiała być w roku 1981 starannie przygotowana. Jednak, jak zapewnia naoczny świadek tego przedstawienia i tłumacz – Andrzej Jagodziński[8], wydawała się kompletnie nietrafiona. W kraju, w któ-

---

[6] Przedstawienie było grane w tłumaczeniu Andrzeja Jagodzińskiego.
[7] Tę część inscenizacji opisałam szczegółowo w rozdziale XI.
[8] Rozmowa z Andrzejem Jagodzińskim 10 maja 2017 roku.

rym posiadanie dóbr materialnych było wielką rzadkością, a zdobycie jakiegokolwiek przedmiotu okupione było wielogodzinnym (lub wielodniowym) staniem w kolejce, opowieść o ludziach, którzy skupiają się na gromadzeniu rzeczy, aby udowodnić innym swoją wyższość – była zupełnie niezrozumiała. Kiedy po niespełna ośmiu latach jednoaktówki wracały do repertuaru już bez *Wernisażu* (ponieważ aktor grający Michała już w teatrze nie pracował) pisano w recenzjach, że to bardzo dobrze, bo ta sztuka jest bardzo nieaktualna, zresztą podobnie jak wszystkie jednoaktówki opowiadające o minionej na zawsze epoce. Dodawano też, że *Wernisaż* był od początku najsłabszy i niezrozumiały. Dziwnie brzmiały takie głosy w czasach, kiedy do drzwi pukał już konsumpcyjny styl życia, każdy starał się zarobić na magnetowid, a na domach, blokach i chałupach wyrastały anteny satelitarne, żeby można było pokazać sąsiadowi, kto tu jest lepszy i bardziej na poziomie.

Dziwi też w recenzjach z drugiej premiery gremialne narzekanie na nieaktualność tych, jak pisano, „socrealistycznych" tekstów. Wyrażane w czasie, kiedy wielu takich kierowników jak z *Audiencji*, uważających się za porządnych ludzi, już uśmiechało się do dysydentów w oczekiwaniu nagrody za swoje zasługi. I kiedy wielu takich Stańków, konformistycznych reżimowych pisarzy, odkrywało, że zawsze byli bardzo pobożni i właściwie to zawsze moralnie i z przekonania byli po stronie opozycji i stawało w pierwszych rzędach „Solidarności".

Dramat dysydenta

Jeszcze przed rokiem 1989 miały miejsce dwie nieoficjalne premiery dramatu *Largo desolato*. Najpierw grał go podziemny Teatr Domowy podczas stanu wojennego, później wzięli na warsztat studenci krakowskiej szkoły teatralnej.

Largo desolato miało premierę w Teatrze Domowym w roku 1986. Zaletą teatru podziemnego było to, że grane w nim teksty nie musiały zostać zatwierdzone przez cenzurę i można było grać nawet literaturę wydaną w drugim obiegu. Twórcy Teatru Domowego trafili tak na sztukę znanego już sobie (z Teatru Powszechnego) czeskiego dysydenta. Ten tekst musiał wydać się im napisany właśnie dla nich: historia opozycjonisty, który siedzi w mieszkaniu i czeka, kiedy do jego drzwi zapukają tajniacy i zamkną go w więzieniu! Opozycjoniści, mieszkanie, tajniacy na schodach? „To o nas!" – musieli pomyśleć aktorzy. I tak też to zainscenizowali: jako patetyczną opowieść o bohaterskim dysydencie dręczonym przez brutalnych milicjantów. Nie bez znaczenia była też okoliczność, że ten tekst wystawiono w czasie stanu wojennego, przeciwstawianie się któremu było ze swego charakteru kolejnym romantycznym polskim powstaniem. Leopold wydawał się świetnie wpasowywać w schemat bohatera romantycznego cierpiącego okrutne prześladowania za miliony.

Drugą częścią przedstawienia była *Degrengolada* Pavla Kohouta, o Wańku przesłuchiwanym w areszcie.

W Teatrze Domowym z konieczności trzeba było ograniczyć obsadę, scenografię i rekwizyty do minimum. Przedstawienie grano w prywatnych mieszkaniach, oglądało je jednorazowo kilkanaście lub kilkadziesiąt osób i musiało kończyć się odpowiednio wcześnie przed godziną milicyjną, aby widzowie zdążyli wrócić do domów.

Z powodu trudności obsadowych i lokalowych wszystkie role kobiece grała jedna aktorka (rozmowę Lucy z Zuzanną na pewno skreślono), a zagadkowe pary facetów – ci sami aktorzy. Ten pomysł mógłby być nośny interpretacyjnie, bo jeśli zajęta swoimi sprawami żona oraz kochanka, która ma sprawić, aby zapomniał o obojętności małżonki, a także studentka, w której ramiona Leopold ucieka przed obojętną żoną i nudną kochanką – jest tą samą osobą, to może oznaczać, że bohater szuka kobiety idealnej, ale zawsze znajduje tę samą osobę, która na dodatek jest jego żoną; może też oznaczać, że prowadzą między sobą jakąś erotyczną grę (co przy patosie i „pobożności" Teatru Domowego raczej nie było możliwe). Ale, zastanawiając się głębiej, jeśli Leopold nie orientuje się, że jest to jego żona, która udaje, że jest kimś innym, to może oznaczać, że z władzami umysłowymi bohatera jest doprawdy niedobrze. Podobnie wygląda kwestia par facetów: dwaj Władziowie są w takim razie z całą pewnością prowokatorami i demaskują się, kiedy przychodzą po raz drugi i już nie udają, że są robotnikami, ale dają do zrozumienia, że są z tajnej policji. Ale jak w takim razie rozumieć to, że kiedy wracają po raz drugi jako robotnicy, to udają, że tam przed chwilą nie byli i o niczym nie wiedzą? Dramat, owszem, miał opowiadać o chorobliwej fiksacji, ale autorowi raczej nie chodziło o powszechne rozdwojenie jaźni. Sam główny bohater też najwyraźniej był trudny do zdefiniowania, bo pisano o nim albo że jest postacią wyłącznie żałosną, albo że Cezary Morawski w tej roli „próbuje znakomicie zaakcentować pozytywne strony swego bohatera" (Stankiewicz-Podhorecka, 1989)' cokolwiek by to miało znaczyć (najprawdopodobniej przedstawienie Leopolda jako udręczonego herosa).

Naoczny świadek, Andrzej Jagodziński[9], zapewnia, że było to przedstawienie ciekawe, ale może było takie tylko dlatego, że widzowie czuli się konspiratorami i że sytuacja opisana w dramacie (mieszkanie, dysydent, mogąca wpaść w każdej chwili milicja) korespondowała z ich aktualnym położeniem i czuli się bardziej zaangażowani? Bo kiedy zagrano to przedstawienie w listopadzie roku 1989 w Teatrze Powszechnym w Warszawie, to w warunkach teatralnych wyglądało na własną karykaturę. Żeby uzmysłowić widzom grozę grania w konspiracji, przed wejściem do teatralnego holu postawiono dwa manekiny ubrane w mundury milicjantów, a przed przedstawieniem Ewa Dałkowska prezentowała walizkę, w której mieściły się wszystkie rzeczy

[9] W rozmowie z 10 maja 2017 roku.

potrzebne do zagrania przedstawienia i wygłaszała pogadankę o Teatrze Domowym. W listopadzie 1989 roku opowieści o heroizmie aktorów podczas stanu wojennego budziły już tylko zażenowanie. A zwłaszcza ich epatowanie kombatanctwem i interpretowanie wszystkiego poprzez romantyczny paradygmat cierpienia niewinnego.

Tematem naczelnym Teatru Domowego była komunistyczna przemoc i bezprawie. Sztuki Havla i Kohouta wydawały się do tego celu idealne. Zrobiono z nich czarno-białe przedstawienie o cierpieniach szlachetnego dysydenta i wstrętnych tajniakach. Ale jednocześnie reżyser, Maciej Szary (może dlatego, że wystawiał czeskie sztuki), postanowił je „dośmieszyć": na przykład Lucy przeciągała się jak kokota, Leopold dla studentki wypinał samczo tors, robotnicy byli głupkowatymi kukłami. Nic dziwnego, że przedstawienie oceniano jako zbyt długie i nużące.

Ciekawszą próbą interpretacji *Largo desolato* mogło być przedstawienie dyplomowe krakowskich studentów (premiera w listopadzie 1988 roku). Wyreżyserował je profesor szkoły i dziekan, Jerzy Goliński, który również zagrał Leopolda. Był to ciekawy pomysł, że wokół starszego pana-dysydenta kręcą się sami młodzi ludzie niedoświadczeni w bojach z reżimem i nieskażeni nieprzyjemnymi doświadczeniami z tego płynącymi, bo to może wyjaśniać, dlaczego są tak bezkompromisowi. Ale też to, że tajniacy są również młodzi i niedoświadczeni, może być powodem tego, że proponują Leopoldowi podpisanie deklaracji, że on to nie on i nie chcą zabrać go do więzienia. A może są tak młodzi tylko po to, żeby bez refleksji wykonywali rozkazy?

Przedstawienie miało bardzo ciekawą scenografię, która ukonkretniała *Largo* do naszego tu i teraz – Europy Środkowej z lat siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych:

> Scenę na Warszawskiej oddzielają od widowni zamykane i otwierane balkonowe okna, łączą znajdujące się przed nimi, od strony publiczności, doniczki z usychającymi kwiatkami. Przez te okna podglądamy jak najbardziej nasze M-x, w bloku. Ściany pozapychane książkami, biurko pełne papierów, ślepa kuchenka za zasłoną, miniaturowa łazienka, coś udającego przedpokój, drzwi do przechodnich pokoi, kanapa na środku, stolik, cały świat kilku metrów, w którym musimy się zmieścić. Na wprost znajdują się drzwi wejściowe. Przez wizjer wpada jarzeniowe światło z korytarza, w którym [są] takie same drzwi, do podobnych mieszkań (Karmańska, 1989).

Mogło to być ciekawe przedstawienie, bo jak zapewniała recenzentka „Teatru":

> Utrzymanie precyzji kompozycyjnej, wariacyjne, muzyczne prowadzenie tematów, powtarzanie własnych i cudzych ról, tak, by nie przysłonić powstałych pytań i treści, to sukces krakowskich studentów (Karmańska, 1989).

To znaczy, że przynajmniej havlowskie pauzy i rytm zostały zachowane, ale zarazem przedstawienie miało być „dramatem samotności", a sceny rozdzielała „patetyczna, zagarniająca przestrzeń muzyka symfoniczna". Oznacza to, że polska skłonność do patosu również w murach szkoły teatralnej znalazła podatny grunt.

Nadmiar Havla

W latach 1989–1990 przeszła przez Polskę fala inscenizacji dramatów Václava Havla. Przede wszystkim *Audiencji*, którą najczęściej zestawiano z *Protestem*, ale też pojawiły się prawie jednocześnie trzy inscenizacje *Kuszenia*.

Jednak jeszcze przed rokiem 1989, oprócz „tego sławnego przedstawienia" z warszawskiego Teatru Powszechnego, miała miejsce inscenizacja *Audiencji* w Krakowie, w Teatrze '38. Premiera była jeszcze w lutym roku 1988. Choć recenzenci nie szczędzili pochwał kreacjom aktorskim i zapewniali o zachowaniu konstrukcji dramatu i wyznaczonych przez autora rytmów, było to przedstawienie czarno-białe, o złym systemie:

> Komiczny chwilami ton ustępuje tragizmowi […] spektakl był w istocie wstrząsającym świadectwem o naszych czasach, czasach systemów totalitarnych, o ludzkich doświadczeniach i ich egzystencji (Dziedzic, & Skoczek, 2013).

albo:

> Krakowską miniaturę można oglądać jak film dokumentalny (Karmańska, 1989).

„Tragizm", „wstrząsający", *Audiencja* jako dokument o systemie socjalistycznym. Polskie zamiłowanie do patosu znów mogło znaleźć pole do popisu. Kolejne inscenizacje tylko powielały ten schemat i, niestety, nie zawsze w najlepszym wykonaniu aktorskim i przeważnie w bezmyślnej reżyserii. Następne przedstawienia pojawiły się jeszcze podczas aksamitnej rewolucji i na początku roku 1990. W Szczecinie, Olsztynie, Gorzowie Wielkopolskim, Krakowie, Kielcach, Czeskim Cieszynie, Częstochowie oraz w Teatrze TVP – rejestracja warszawskich jednoaktówek *Audiencja* i *Protest*. Plus *Wernisaż* jako warsztat reżyserski Adama Orzechowskiego w październiku 1989 w Koszalinie.

Można tu już zauważyć pewną prawidłowość, która pojawia się zawsze przy inscenizacjach dramatów Václava Havla w Polsce: dopóki dostępny jest tylko tekst dramatu i/lub mądrze zrobione przedstawienie, dopóty pisze się i mówi, że Havel to pisarz dobry, interesujący i aktualny. Jak tylko pojawiają się przedstawienia słabe i robione bezmyślnie, od razu wszyscy prześcigają się w twierdzeniach, że jest to pisarz mierny, a jego sztuki są pozbawione głębi, autobiograficzne, publicystyczne i nieaktualne.

Tak właśnie było na przełomie roku 1989 i 1990. Václav Havel, wcześniej budzący zainteresowanie jako prześladowany dysydent, został prezydentem, co jeszcze zwiększyło zainteresowanie jego utworami. Niestety, ponieważ te przedstawienia, robione bezmyślnie i dla uzasadnienia jakiejś z góry postawionej tezy, zrobiły więcej złego niż dobrego. Zamiast spopularyzować twórczość czeskiego prezydenta, wzbudziły niechęć do jego dramatów. Polscy reżyserzy jeszcze przed przeczytaniem tekstu wiedzieli, że są to smutne obrazki z okropnego socjalizmu i tak też je inscenizowali – jak bajkę z niedawnej przeszłości. Dlatego tekst sztuki im tylko przeszkadzał. Nie rozumieli, dlaczego w dramatach Havla powracają niektóre zdania czy tematy, dlaczego postaci mówią tak dużo i tak niezrozumiale, dlaczego czasami zachowują się inaczej, niż można by oczekiwać. Dlatego uznali, że pisał to po prostu kiepski dramatopisarz, ale warto to wystawić (po pewnych ulepszeniach oczywiście) z powodu tematu – opowieści o tym, jak reżim niszczył ludzi. Kolejnym źródłem klęsk reżyserskich było granie Havla „Stanisławskim" i założenie, że są to naturalistyczne i autobiograficzne laurki z życia dysydenta.

W sezonie 1989/1990 wystawiono siedem inscenizacji *Audiencji*, w tym siedem nieudanych i niepotrzebnych. O przedstawieniu gorzowskim wiadomo tylko, że teatr był dumny z grania sztuk dysydenta-prezydenta. W Kielcach Waniek był szybko się upijającym relegowanym studentem, w Szczecinie sympatycznym facetem, który rozmawiał z chamskim robotnikiem, w Krakowie „autoportretem autora", w polskim Cieszynie portretem czechosłowackiej inteligencji, w Częstochowie człowiekiem, który stracił złudzenia, a w Olsztynie nie był w ogóle istotny, bo niewiele mówił.

Wspólnym mianownikiem tych inscenizacji wydaje się położenie większego nacisku na postać kierownika, który inscenizatorom i recenzentom wydawał się sympatyczniejszy i łatwiejszy do zrozumienia niż milczący i prezentujący dziwne skrupuły Waniek (Dziedzic & Skoczek, 2013).

Tła reżyserskich porażek na polu inscenizacji jednoaktówek Havla dopełnił *Wernisaż* studenta trzeciego roku reżyserii z Krakowa, Adama Orzechowskiego. Po tym przedstawieniu pisano, że Havel to słaby pisarz, że jest tak popularny tylko z powodu działalności politycznej, że nie wiadomo, dlaczego dostał dwa doktoraty honoris causa i nagrodę Erazma z Rotterdamu, i że jego dramaty to ani literatura, ani sztuka. Do tego przedstawienie było ogromnie nużące i aż trudno było uwierzyć, że trwało tylko godzinę. Zirytowana recenzentka podsumowała to tak:

> Spektakl jest płaski, pełen pustych miejsc – nie celowych pauz, ale pustych miejsc – odsłania słabości aktorów i ich nieporadność w prowadzeniu scenicznych dialogów (Ślipińska, 1989).

Nie lepiej było w przypadku trzech następujących po sobie (dwie w lutym, jedna w kwietniu 1990 roku) inscenizacji *Kuszenia*. W Krakowie skupiono się

na „ukazaniu mechanizmu policyjnej intrygi" (Czapliński, 1990) (dlaczego policyjnej? – nie wiadomo), w Radomiu doktorowi Foustkowi chodziło tylko o uwiedzenie sekretarki, w Łodzi nikt nie zrozumiał, o co komukolwiek chodziło.

Jak zawsze po fatalnych inscenizacjach posypały się w gazetach inwektywy pod adresem autora:

> W utworze tym konstrukcja dramaturgiczna, zawęźlenia akcji są bardzo wątłe (Pawlak, 1990).

> Dramat zdaje się dość wątły, poczynania postaci – słabo się tłumaczą, a główna teza jest naciągnięta, podana w sposób tak uproszczony, że właściwie płaski (Cyperling, 1990).

Kolejny recenzent (zapewniający przy okazji, że akcja sztuki rozgrywa się w instytucie medycznym!) pisał z poczuciem polskiej wyższości:

> Akcja banalizuje się, utwór przeistacza się w deklaratywną agitkę w konwencji satyry nie najwyższego lotu. [...] Sporo jałowej żonglerki słownej, sporo objawianych z namaszczeniem prawd, które zarówno w polskiej literaturze, jak i publicystyce ostatnich wielu lat, dawno przestały stanowić polityczne tabu, stając się łatwym żerem popularnych satyryków (Kwieciński, 1990).

Wiele o postrzeganiu w Polsce Václava Havla i jego twórczości mówi tekst umieszczony na plakacie *Kuszenia* z Radomia:

> Autorem sztuki jest prezydent zaprzyjaźnionego państwa – Václav Havel. Jego twórczość jest nie mniej fascynująca niż nieprawdopodobna wręcz kariera polityczna tego byłego dysydenta i więźnia totalitarnego systemu. „Kuszenie" Havla jest jedyną okazją, żeby zobaczyć świat, którego zasady przestają już istnieć[10].

Po pierwsze, życiorys Havla postrzegany jako bajkowa opowieść o głupim Jasiu, który tak długo bił głową w ścianę, aż pokonał smoka i został królem, po drugie, jego dramaty – jako naturalistyczne i autobiograficzne obrazki z czasów socjalizmu, które na zawsze minęły i nigdy nie wrócą.

Jednoaktówki, jak Polska długa i szeroka, oceniano jako dokument minionej epoki. Nieaktualny już oczywiście. Miały być tekstami mocno publicystycznymi, ilustracyjnymi, socrealistycznymi, autobiograficznymi, „realistycznym wizerunkiem życia w naszym obozie" (Bojarska, 1989), prezentować problematykę wyłącznie polityczną, nie należało doszukiwać się w nich głębszych treści i miały mieć kruchych literacko bohaterów, a Waniek miał

---

[10] Plakat *Kuszenie* dla Teatru Powszechnego im. Jana Kochanowskiego, Radom 1990, w zbiorach Instytutu Teatralnego w Warszawie.

uosabiać Havla i jego walkę z systemem oraz miał być… kim innym jak nie Szwejkiem!

Recenzja z miesięcznika „Literatura" ciekawie uwypukla polską skłonność do dramatyzowania, tak obcą Czechom:

> *Largo desolato* stanowi wstrząsający, doprowadzony niemal do absurdu wizerunek tortur psychicznych, jakim zostaje poddany osamotniony i nie rozumiany, nawet przez życzliwych mu ludzi, „dysydent" (Kłossowicz, 1989).

Do tego autor recenzji fantazjował jeszcze, że Havel: „w swoim czasie dostał nakaz podjęcia fizycznej pracy w browarze".

Po premierze trzech jednoaktówek w Szczecinie recenzent miejscowego dziennika zgrabnie ujął to, co myśleli sobie wszyscy reżyserzy (i recenzenci po obejrzeniu ich produkcji) w Polsce:

> Dramaturgia Havla jest mocno nierówna […] przy realizacji tego przedstawienia trzeba było sporo nabiedzić się nad autorskim tekstem, a przede wszystkim mocno go skracać. […] Warstwa treściowa *Wernisażu* jest raczej mizerna. […] to nieco rozbudowany, satyryczny skecz, w sam raz pasujący do jakiegoś kabaretu (Wrzos, 1989).

Jak widać, na przełomie roku 1989 i 1990 odreagowywanie polskich kompleksów znalazło sobie wdzięczny obiekt w twórczości bajkowej postaci z niepoważnego małego kraiku posługującego się śmiesznym językiem, którą codziennie pokazywały programy informacyjne. Wszelkie inwektywy i insynuacje posłane w tamtym kierunku pozwalały poczuć się narodem z bogatszą kulturą i o bardziej wyrobionym smaku.

Fala wystawiania dramatów Havla z czasu przełomu wybrzmiała jeszcze pojedynczymi inscenizacjami *Audiencji* w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, następnie, w roku 1996 pojawiła się znakomita, zjawiskowa inscenizacja *Hotelu w górach* (jako *Górski hotel* w tłumaczeniu Andrzeja Jagodzińskiego) w Teatrze TVP. Przedstawienie wyreżyserowała młoda absolwentka szkoły filmowej z Łodzi, Urszula Urbaniak[11]. Dzięki temu, że umiała pracować z kamerą i posługiwać się montażem filmowym, wytworzyła nierealistyczną, wręcz magiczną atmosferę przedstawienia. Zaletą Teatru Telewizji było też to, że reżyser mógł zaprosić do współpracy najlepszych aktorów, więc do tego jeszcze obsada spektaklu była wprost idealna. Wszystkie pauzy wybrzmiały, wszystkie idee autora były zrozumiałe i łatwo czytelne. Niestety, przedstawienie zostało wyemitowane tylko raz, i to w wakacje, przez co miało niewielką widownię.

---

[11] Tę ekranizację opisałam szczegółowo w rozdziale X.

Wesoły oberek

Za to koniec lat dziewięćdziesiątych przyniósł jedną z najbardziej kuriozalnych inscenizacji tego autora w Polsce.

W roku 1999 ówczesny dyrektor Teatru Dramatycznego w Warszawie powziął myśl o wystawieniu *Opery żebraczej*. Chciał dać na koniec sezonu coś wesołego i z piosenkami. Wiedział, że ta sztuka „jest swego rodzaju śpiewogrą" (Cieślak, 1999a). Jednak starsze wersje tej historii o policjantach i złodziejach wydały mu się niewłaściwe:

> Dwie poprzednie *Opery żebracze* mają swoje wady. Pierwsza Johna Gaya jest bardzo piękna, ale przy tym archaiczna. Myślę, że byłaby nieczytelna dla dzisiejszych widzów, ponieważ zawiera w sobie wiele odległych dla Polaków faktów […] *Opera za trzy grosze* […] była wystawiana już tyle razy, fabuła jest tak zgrana, że wydała mi się nieco „zużyta". Nieaktualna jest też marksistowska teza o bycie kształtującym świadomość, którą Brecht tu stawia, czyli najpierw żarcie, potem moralność. Ja w swoim spektaklu mówię, że żarcia jest pełno, a moralności nadal brak (Cieślak, 1999b).

Na szczęście reżyser słyszał o współcześniejszej wersji Havla i zamówił jej tłumaczenie. Następnie ogromnie się zmartwił: nie było tam songów, a „jest tradycja grania tego z songami". Dlatego zamówił dopisanie brakujących wesołych piosenek u młodego poety Michała Zabłockiego, które, jak zapewniał, „są bardzo współczesne. Komentują rzeczywistość i bardzo dobrze pasują do tekstu Havla" (Cieślak, 1999a).

Reżyser uznał, że temat *Opery żebraczej* jest bardzo aktualny:

> Havel pokazuje mechanizm styku świata mafijnego z polityką, dlatego akcję sztuki osadziliśmy w tej części Europy po 1989 roku (Cieślak, 1999a).

> Havel napisał niezwykle współczesną wersję. […] zauważa, jak bardzo instytucje państwowe są dziś skorumpowane. Zauważa niejasności w funkcjonowaniu świata policji i polityki. Ciekawy jest tu także wątek podwójności agentów, […] każdy na kogoś donosi (Cieślak, 1999b).

Notatka „od redakcji" z innego dziennika zachęcająca do obejrzenia nowej premiery Teatru Dramatycznego wprawia w osłupienie: „Utwór aż kipi od aluzji do dobrodziejstw realsocjalizmu". „Powstał musical z bogatą oprawą muzyczno-choreograficzną" („Od Redakcji", 2000).

Wynikałoby z tego, że jakiś „realsocjalizm" trwał „w tej części Europy po 1989 roku".

Sama inscenizacja też wprawiała w osłupienie: Peachumowie najwyraźniej handlowali na Stadionie Dziesięciolecia, bo umeblowanie ich mieszkania sprowadzało się do niegustownej kanapy i stosów kartonowych pudeł

z azjatyckimi napisami, Polly poruszała się po scenie na wrotkach, banda Macheatha została znacząco pomnożona, żeby powstał odpowiedni chórek, podobnie jak pomnożono pracownice domu publicznego Pani Diany, które na dodatek tańczyły na rurze.

Jednak wszystkie „ulepszenia inscenizacyjne" przebiły dodane przez reżysera „songi". Po każdej scenie występujące w niej postacie śpiewały piosenkę, żeby widz zrozumiał, o co chodzi. Na przykład, kiedy ojciec złorzeczył na Polly, że zakochała się w największym dziwkarzu, ona śpiewała: „Czemu psujesz mi moją młodość, / czemu niszczysz i zatruwasz / najpiękniejsze w życiu chwile? / Czemu nie chcesz, bym była sobą, / czemu kiedyś marzyć, szlochać, / śnić i kochać zabroniłeś?". Peachum odpowiadał jej śpiewnie: „Gadasz, gadasz, / dość już mam / twoich głupich rad. / Zmienić chciałabyś / cały świat. / Mówić z tobą się nie opłaca. / Idź już sobie stąd i nie wracaj".

Złodziej Filch oburzony zachowaniem Peachuma śpiewał: „Peachum, Peachum, / po co ci to? / Kręcisz cały czas! / Zdarza się to / nie pierwszy raz. / Wiem, że jesteś znowu / nieszczery, / lecz nie ze mną takie / numery!".

Banda Macheatha śpiewała o rozkoszach bycia złodziejem: „Kradzież odświeża, kradzież odradza, / kradzież poprawia samopoczucie, / nowe wartości w życie wprowadza, / setki nieznanych gdzie indziej uciech".

Polly czekająca we łzach na swego ukochanego, który siedzi w więzieniu, śpiewała: „Twoja gołąbka / też została uwięziona. / Sama zaplotła / wokół siebie swe ramiona. / Jak pąk zamknięty / w ciemnym kloszu obumiera / w oczekiwaniu / na swego kawalera. / Powiedz, jak długo / będzie czekać zapłakana. / Jak długo musi / żyć bez władcy i bez pana?".

Kiedy Macheath, uciekając z więzienia, piłował kraty, Lucy zagłuszała ten odgłos numerem muzycznym do słów: „Będę tu czekać i wyć jak suka, / dopóki pościg nie zgubi twych śladów. / Dopóki będą ciebie szukać / nie będę spała i nie będę jadła. / A kiedy wrócisz w sławie i chwale, / dopiero wtedy smutki oddalę. / A teraz znikaj, spieszyć się musisz. / I myśl bez przerwy o swojej Lucy".

Chór prostytutek też dodawał coś od siebie: „Największa sztuka, / to dobrze się sprzedać. […] / Za złoto, / za miłość, / obiecać, a nie dać".

Pojawiała się też postać starego Macheatha, który komentował swoje życie. Na przykład tak: „Kobiety / oraz hazard / to słabości me. / Pieniądze wciągają, / zawsze zdradzą cię. / Lecz piękno życia / w nich zawiera się całego. / A bez nich nie wiesz, / po co żyjesz / i dlaczego".

W finale chór złodziei wyjaśniał, czyja to wszystko wina: „Kobieta to twórca zła, / ona tę zdolność ma. / To od niej uczymy się / kłamać i kraść. / Kobieta – najwyższy wzór, / dla niej sięgamy chmur / i przez nią na szyje sznur / kładzie nam kat".

Reżyser najwyraźniej odczuwał potrzebę wyjaśnienia widzowi wszystkiego łopatologicznie, bo na przykład w dopisanej scenie ślubu Macheatha z Polly brzmiała piosenka: „A gdyby się tak przytrafiło, / że nas na Grenlandię

przemieszczą, / to jeszcze gorąco by było / od ciepła twojego i pieszczot". A podczas tej zwrotki wchodziły na scenę pingwiny. Kiedy w innej zwrotce brzmiało: „A jeśli na ciężkie roboty / do Indii by mnie odesłali. / To jeszcze od zmierzchu do rana / bez przerwy byśmy się kochali"[12]. Tym razem wchodzili na scenę Hindusi.

Recenzent „Rzeczpospolitej" podsumował to przedstawienie:

> Główny grzech spektaklu to tautologia. Przy okazji straszenia stryczkiem kieszonkowca Filcha, ze sznurowni wdzięcznie spływa stryczek, a dodatkowo ukazuje się gigantyczne powiększenie pętli, rzutowane na ekran. [...] Kiedy mowa o lodowej pustyni, wyskakują, oczywiście, Eskimosi, gdy o Indiach – paradują Hindusi i słonie. Aż się marzy, by było odwrotnie. [...] byłoby może mniej nudno (Kowalczyk, 1999).

Takie są efekty, kiedy reżyser bierze się za inscenizowanie sztuki, której nawet nie przeczytał. Dramat potrafi okrutnie się zemścić na bezmyślnych inscenizatorach. Potrafi zdemaskować nieudolność. W takich przypadkach – mimo wszystkich „fajerwerków", „dośmieszania" i „ulepszeń" – powstaje nieznośnie nudne przedstawienie. Czyli dzieje się dokładnie tak, jak przewidział Václav Havel, ostrzegając przed ingerencjami w tekst.

Parodia Havla

Z kolejnych inscenizacji dramatów Václava Havla na polskich scenach warto odnotować warszawską premierę z 2008 roku.

Odchodzenie pod tytułem *Odejścia*[13] ukazało się w Polsce w tłumaczeniu Andrzeja Jagodzińskiego w numerze 6 „Dialogu". Prapremiera tego tekstu miała miejsce na Scenie Polskiej Těšínskiego divadla w Czeskim Cieszynie, następnie zagrał go warszawski Teatr Ateneum w reżyserii Izabelli Cywińskiej.

W Warszawie *Wstęp* (skierowany do inscenizatorów, nie widzów), którym autor opatrzył ten dramat i w którym prosi, żeby tej sztuki nie urozmaicać bezsensownymi reżyserskimi pomysłami, żeby unikać patosu i aktorskich przerysowań – na początku przedstawienia rozbrzmiewał z off-u. Przeczytany ironicznie. Teatr Ateneum puszczał takie oko do widzów, że autor jest idiotą i że będziemy się śmiać za jego plecami. A później w przedstawieniu pojawiło się dokładnie wszystko, przed czym przestrzegał i (ciekawe

[12] Cytaty pochodzą z egzemplarza inspicjenckiego przedstawienia ze zbiorów Instytutu Teatralnego w Warszawie.

[13] W ten sposób przetłumaczył tytuł sztuki Andrzej Jagodziński. W języku czeskim brzmi on *Odcházení*, co oznacza „odchodzenie" – czynność w liczbie pojedynczej, do tego w formie niedokonanej, i zgodnie z zamysłem autora ma sugerować jej nadmierne przeciąganie się i demonstracyjną teatralność.

dlaczego?) efekt był taki, jak autor przewidział – powstał spektakl nudny, bezsensowny i irytujący.

Autor przestrzegał przed przerysowaniami, dlatego w warszawskiej inscenizacji na przykład, kiedy w finale wyrąbywany jest wiśniowy sad, warkot pił spalinowych był ogłuszający, a na scenę padało z hukiem spore drzewo (!).

Tekst dramatu został też znacząco (i bez wyczucia dramaturgii) skrócony – przed czym też autor we *Wstępie* przestrzegał. Usunięto na przykład powtarzające się odnośniki czasowe: jak już pisałam, w tym dramacie wszystko, co istotne, wydarzyło się piętnaście lat temu, co sytuuje jego akcję w jakimś zagadkowym bezczasie, gdzie wszystko jest albo dziś, albo piętnaście lat temu. Ale w Warszawie było to niezrozumiałe, dlatego zostało skreślone. Aktorzy mówili: „przed laty". Autor przestrzegał też, żeby nie „dośmieszać" sztuki, czego Teatr Ateneum nie omieszkał tu i ówdzie uczynić. Na przykład Monika (Krystyna Tkacz) krzyczała za starym sługą Osvaldem (Marian Opania) jakieś polecenia, żeby pokazać, jaki jest głupi i niedołężny. Ogromnie śmieszne było też, że Klein (Krzysztof Tyniec) podrywał Monikę – bo jak można zalecać się do grubej baby, prawda? Ale chwytów poniżej pasa było w tym przedstawieniu bez liku. Choćby spotkania Riegera (Piotr Fronczewski) z młodą wielbicielką Beą (Sylwia Zmitrowicz). Rieger od razu mówił jej na „ty" i pierwsze podanie ręki kończyło się niedwuznacznym obmacywaniem, podczas którego ona też rzucała się na niego. Po czym Rieger rozsiadał się w fotelu, rozkraczając się i wypinając w jej stronę genitalia, i egzaminował ją ze swoich dzieł. Ale krótko, bo nie miał wątpliwości, po co przyszła: łapał ją, obmacywał, sadzał sobie okrakiem na kolanach i klepał po pupie. Przerywała im histeryczna jak zawsze Irena (Halina Łabonarska), a on na poczekaniu wymyślał (Bea się nie przedstawiała!), że jest politolożką i multikulturalną socjopsycholożką, co miało być oczywistym komunikatem, że jest prostytutką. Kiedy odchodziła wypłoszona przez Irenę, umawiali się na następne spotkanie z oczywistym podtekstem, że chodzi o seks. Przy drugim spotkaniu obwąchiwała go jak pies, wsadzała mu nos pod kołnierzyk, a on rzucał ją na podłogę i kładł się na niej. Po czym Irena robiła mu awanturę z policzkowaniem jak w brazylijskiej telenoweli.

Przedstawienie okraszone mnóstwem tak inteligentnych dowcipów robiło na widzach przygnębiające wrażenie.

Piotr Fronczewski jako Rieger nie mógł się zdecydować, czy gra Hamleta, Króla Leara, erotomana, czy furiata. Na przykład, kiedy Viktor (Artur Barciś) mówił mu, że nie pojedzie na wieś, żeby obejrzeć to mieszkanie zastępcze, to nie wiadomo dlaczego Fronczewski nagle wpadał w dziką furię, krzyczał: „Mam to w dupie!" i rzucał fotelem (czego oczywiście w dramacie nie ma). Ale przeważnie uderzał w patos (przed czym autor również ostrzegał). Fragmenty *Króla Leara* były w jego wykonaniu tak niepohamowanie patetyczne, że wyglądały na parodię Shakespeare'a. Pytanie tylko, czy było to działanie zamierzone, czy przypadkowe. Prawdopodobnie – jak

wszystko w tym przedstawieniu – było przypadkowe, bo każdy z aktorów grał sam dla siebie i w swoim stylu, nie zwracając uwagi na innych. Do czego reżyserka dorzuciła od siebie jeszcze parę gagów rodem z sitcomu.

Aresztowanie Riegera było częścią przedstawienia, teatru w teatrze, kiedy Riegerowi wydaje się, że jest Królem Learem. Ten przypadkowy pomysł reżyserski pozbawił wagi i znaczenia to – kluczowe w końcu dla dramatu – wydarzenie. Ale nie miało to większego znaczenia, bo i tak w tym przedstawieniu nic nie miało sensu. Wszystko było dla widza głupie, nużące i nudne. Była to po prostu parodia dramatu Václava Havla. Była rzeczywiście bardzo śmieszna. Ale tylko dla kogoś, kto dobrze zna dramat i twórczość jego autora. Bo parodia może bawić tylko wtedy, kiedy odbiorca zna doskonale przedmiot parodii. W innym przypadku staje się tylko nieznośną nudą.

Symptomatyczne jest to, że przed tą premierą panowało w Polsce powszechne przekonanie, wyrażane również przez publicystów, że jest to dramat bardzo ciekawy i świetnie napisany. Po warszawskiej inscenizacji nagle wszyscy zaczęli mówić, że ten Havel to jest już stary i zapomniał przez te wszystkie prezydenckie lata, jak się pisze, że kiedyś to umiał pisać (takie sławne jednoaktówki na przykład były bardzo ciekawe jak słyszeliśmy), a teraz to pisze same bzdury. Inscenizacja Izabelli Cywińskiej wpisała się nieomylnie w schemat polskiej recepcji dramatów Václava Havla. Był tam tradycyjny polski patos i tradycyjna polska pogarda dla „pepików", którzy są śmieszni, infantylni, nic nie potrafią i wszyscy są Szwejkami – czyli głupkami, z których miło jest się pośmiać z wyżyn polskiej mądrości.

I tak też kończyło się przedstawienie w Teatrze Ateneum: prześmiewczo-ironicznym komentarzem z off-u, w którym autor dziękuje aktorom, że nie przesadzali z ekspresją, co było kolejnym puszczeniem oka do widzów, że byliśmy tacy sprytni i zabawni i zakpiliśmy z autora, bo zrobiliśmy wszystko, czego sobie nie życzył i ulepszyliśmy mu tę kiepską sztukę.

Było to tym smutniejsze, że z całej koncepcji Głosu, czyli, jak już pisałam, odautorskich komentarzy wprowadzających efekt obcości i rozbijających iluzję sceniczną, w Ateneum została tylko ta prześmiewcza klamra na początku i na końcu przedstawienia, co było dobitnym dowodem absolutnego niezrozumienia intencji autora. W jego zamyśle ingerencje Głosu miały być zaskoczeniem dla widza, miały przerywać akcję w miejscach, w których odbiorca pogrążał się już zbyt głęboko w sceniczny świat, miały niepokoić i bawić. W Warszawie przycięto je do łatwo zrozumiałego grymasu złośliwości.

A jednak, mimo wszystko, w całym tym żenującym sitcomie Teatru Ateneum zdarzyła się jedna ciekawa rola. Vlastík Klein nie był, jak w filmie Václava Havla, pstrokatym pajacem. Klein Krzysztofa Tyńca był poważnym, wyrachowanym i śmiertelnie niebezpiecznym graczem. Było oczywiste, że ma krew na rękach, a za plecami zastęp zbirów. Nie było wątpliwości, że mógłby zrobić z Riegerem coś o wiele gorszego, a pozbawienie go majątku, wyrzucenie z funkcji i zesłanie były oznakami jego łaskawości. Występował

w ciemnym, eleganckim, nienagannie skrojonym garniturze. Miał śnieżnobiałą koszulę i drogi krawat. Tylko czasami, przy gwałtowniejszym ruchu, błyskała podszewka marynarki. Krwistoczerwona.

Kiedy Rieger wygłaszał monolog Króla Leara, teatralnie ciągnął po schodach czerwoną kotarę. Po jego aresztowaniu zostawała na scenie. Następnie służalczy Viktor zarzucał ją na ramiona nowego władcy Kleina. Klein w tym momencie stawał się królem. Bezwzględnym i niebezpiecznym jedynowładcą, na którego łaskę i niełaskę byli zdani od tej chwili wszyscy. Odchodził w tym płaszczu, jak Juliusz Cezar, rzucając pod adresem całego świata groźne: „Mat!".

Dramat egzystencjalny

Irena Bołtuć przełożyła od razu, już w roku 1968, zabawną jednoaktówkę kierownika literackiego Teatru Na Zábradlí noszącą tytuł *Motyl na antenie*. Jak już wspominałam, jest to obrazek z życia intelektualistów. On jest wielkim pisarzem, przynajmniej potencjalnie, bo jeszcze nic nie opublikował. Ona jest zapatrzona w niego i zasłuchana w jego błyskotliwe wypowiedzi, podziwia jego poziom intelektualny i porozumiewa się z nim na tej samej płaszczyźnie wyrafinowania. Akcja rozgrywa się wieczorem po skromnym przyjęciu z okazji jego trzydziestych urodzin, obecna jest jeszcze Matka i śpiący hydraulik. Starsza pani opowiada od czasu do czasu mrożące krew w żyłach opowieści o tym, jak ktoś padł trupem na widok męża udającego trupa albo trupa, który zmartwychwstał, a kiedy udaje jej się przekonać młodych, że to prawda, ze śmiechem wyjaśnia, że to primaaprilisowy żart.

Jak już wspominałam w rozdziale dziewiętnastym, bohaterowie tej jednoaktówki wygłaszają z wielkim zadęciem pseudointelektualne brednie i z całych sił starają się nie zauważać coraz intensywniej kapiącej z kranu wody, która w końcu zalewa całe mieszkanie.

Fakt, że tuż obok siedzi hydraulik, który mógłby coś z tym zrobić, w niczym im nie pomaga. Są zbyt tchórzliwi, żeby podjąć jakiekolwiek działanie, choćby miało to być obudzenie śpiącego mężczyzny. Przychodzi im do głowy myśl, że to mogłoby im zaszkodzić, bo może on nie śpi, tylko udaje, że może nie bez powodu siedzi tu z nimi i że nie wiadomo, kim tak naprawdę jest.

W finale hydraulik budzi się i opowiada swój sen, w którym rano, kiedy wstrzymano dostawę wody, zapomniał zakręcić kran, a później wodę puszczono i zaczęła kapać, aż zamieniła się w powódź. Widział ich, jak wynoszą wodę wiadrami, a na tym domu była antena, na której siedział motyl.

W tym samym roku 1968 *Motyla na antenie* wyreżyserowała w Teatrze Telewizji (w adaptacji tłumaczki) Wanda Laskowska[14]. Przedstawienie zarejestrowano 3 maja 1968 roku. Wyrafinowanego młodego intelektualistę w egzystencjalistycznym czarnym golfie grał Jan Kobuszewski, który wygłaszał jak natchniony intelektualne monologi, przewracając oczami. Zapatrzoną w niego elegancką małżonkę grała Wanda Koczeska, a przeciwstawiającą ich przeintelektualizowanym dysputom „zdrowy chłopski rozum" matkę – Danuta Szaflarska. Para młodych była doskonale nieautentyczna, a matka przypominała bardziej matkę z dramatu Witkacego albo beckettowską Winnie. Siedziała przy urodzinowym stole syna w ogromnym wełnianym berecie z pomponem i wystającymi spod niego na boki lokami, w ubraniu też całym udzierganym. Robiła na drutach i w zamyśleniu drapała się drutem po głowie. Ich rozważaniom przeciwstawiała swoje „ludowe" historyjki. Oni słuchali jej opowieści z zażenowaniem i kpiną.

Od czasu do czasu widać było kran, z którego woda najpierw kapała, a później leciała raźnym strumieniem, przelewała się przez umywalkę, później jedną miskę, drugą i trzecią, kaskadą. W końcu brodzili po kostki w wodzie i wynosili ją kubłami.

Dobrotliwego hydraulika grał Aleksander Dzwonkowski, który z niedowierzaniem opowiadał swój dziwny sen.

Przedstawienie Teatru TVP zostało pokazane telewidzom dopiero 21 marca 2017 roku. TVP Kultura po śmierci Danuty Szaflarskiej zrobiła remanent starych nagrań i, w ramach „Miesiąca z Danutą Szaflarską", wyemitowała po raz pierwszy to przedstawienie. Premierę planowano na 26 maja 1968, ale z niewiadomych przyczyn się nie odbyła. Dzisiejszy szef Teatru TVP, Wojciech Majcherek, słyszał, że emisja była zapowiedziana na koniec sierpnia 1968 roku, ale nie odbyła się z powodów politycznych.

„Havel na Wawel"

Dziś już nikt nie pamięta, kto pierwszy na początku lat dziewięćdziesiątych wymyślił to hasło[15]. Najprawdopodobniej wymyśliło je wiele osób jednocześnie, bo ten ładny rym sam się narzuca. Było to w czasie, gdy prezydentem Polski był Lech Wałęsa – elektryk znany z dosadnych powiedzeń, za którego polscy intelektualiści się często wstydzili. Dlatego tak zazdrościli Czechom prezydenta – inteligentnego, sympatycznego, wyrafinowanie dowcipnego, niezarozumiałego. Pojawiały się nawet w żartach marzenia o tym, że mógłby zostać polskim królem.

---

[14] Przy opisie przedstawienia korzystałam z rejestracji telewizyjnej udostępnionej mi przez kierownika redakcji Teatru Telewizji TVP Wojciecha Majcherka.

[15] Pytałam o to nawet Adama Michnika, ale on też nie potrafi wskazać pomysłodawcy.

Václav Havel był bardzo podziwiany w Polsce. Po roku 1989 „Gazeta Wyborcza" często drukowała jego teksty, a ci, którzy w latach osiemdziesiątych czytali książki wydane w drugim obiegu, pamiętali serię czeskiej i słowackiej literatury niezależnej, w której ramach ukazał się wybór esejów Havla, dramaty, czy *Zaoczne przesłuchanie: rozmowy z Karelem Hvížďalą*. Najbardziej znanym spośród nich był esej *Siła bezsilnych*. Václav Havel był też jedną z ważnych postaci „Solidarności Polsko-Czechosłowackiej" – ruchu łączącego nielegalną demokratyczną opozycję z Polski i Czechosłowacji, który powstał jesienią 1981 roku i przyniósł wzajemne kontakty, wymianę publikacji i poglądów, a także szeroką współpracę polityczną i kulturalną.

Polacy Václava Havla podziwiali i zazdrościli go Czechom. Ale w Polsce był postrzegany przede wszystkim jako polityk i autor ciekawych tekstów na tematy polityczne. O tym, że pisał dramaty, pamiętało niewiele osób, a jeśli ktoś sobie o tym przypomniał, to tylko w kontekście „tego sławnego przedstawienia", które przerwał stan wojenny.

Jego idee polityczne i moralne są w Polsce dobrze znane w środowisku intelektualistów i miały wpływ na publicystów i myślicieli. Inspirowali się nimi na przykład Adam Michnik czy Maria Janion. W odróżnieniu od eseistycznej, twórczość dramaturgiczna Havla właściwie nigdy nie została tu zrozumiana.

W Polsce panuje powszechne przekonanie, że dramaty Václava Havla są autobiograficzne, a nawet więcej: że są to dokumentalne zapisy epizodów z życia autora. Uważa się, że wszystkie jednoaktówki, *Largo desolato*, *Kuszenie*, a później również *Odchodzenie* są tylko obrazkami z życia dysydenta i prezydenta. W tym kontekście nie jest zaskakujące to, że ani reżyserzy, ani krytycy i recenzenci, ani widzowie nie mogli sobie z nimi poradzić, że dramaty zdecydowanie opierały się takim interpretacjom i sprawiały wrażenie źle napisanych i niezrozumiałych. Interpretowane jako sztuki autobiograficzne i dokumentalne sprawiają wrażenie banału i bełkotu. Jeśli ich protagonistów przedstawimy na scenie jako postaci wspaniałe i szlachetne, to ich postępowanie będzie nielogiczne, a dramat wyda się bezsensownie napisany i nudny. Jeśli uznamy, że to idioci i kanalie, to żadnego dramatu nie będzie, zostanie tylko nuda (co na marginesie notując, jest słowem najczęściej pojawiającym się w recenzjach z inscenizacji sztuk Havla w Polsce i wiele mówi o ich rozumieniu przez polskich reżyserów).

Polski problem z czeską literaturą jest też taki, że Polacy sądzą, że znają ją dobrze i deklarują, że ją lubią. Tylko, że dla Polaka „czeska literatura" to jedna książka Jaroslava Haška i kilka książek Bohumila Hrabala. Sądzą, że Hrabal pisał wyłącznie zabawne historyjki o różnych śmiesznych dziwakach, a Hašek równa się Szwejk, który jest typowym Czechem (zresztą podobnym do tych hrabalowskich postaci): półgłówkiem, z którego można się pośmiać i który traktuje wszystko lekko i z humorem. Polacy sądzą też, że Czesi piszą tylko zabawne książki, kręcą wyłącznie filmy komediowe (bo co innego można

robić w tak niepoważnym języku), a każdy Czech to Szwejk: żłopie piwo, śmiesznie mówi i jest tchórzem. (A jeśli chodzi o język, to dla Czechów polski jest jeszcze zabawniejszy, a forma jego zapisu sprawia archaiczne i nieodparcie komiczne wrażenie).

Polski problem z czeską kulturą polega przede wszystkim na jej nieznajomości i na infantylizacji tego narodu. Nawet ikona Szwejk znana jest bardzo powierzchownie, jako parę obrazów i powiedzonek, a jej znajomość bierze się raczej z filmu niż z lektury. Poza tym ta książka w Polsce funkcjonuje w starym, niedobrym przekładzie, a nowe i wierniejsze są ostentacyjnie lekceważone.

Ludzie, żeby zrozumieć świat, posiłkują się stereotypami. Niestety, często nie zgłębiają już dalej tematu i przy nich pozostają. Jest to smutne w przypadku reżyserów, od których można by oczekiwać choćby ogólnego oczytania i wykształcenia i choćby elementarnej umiejętności czytania dramatów i znajomości gatunków dramatycznych.

Tymczasem z polskiej recepcji dramatów Václava Havla układa się taka lista grzechów: pycha, nieudolność, ignorancja, poczucie wyższości, lekceważenie, powierzchowne myślenie, interpretacja świata poprzez stereotypy, niechęć do wszystkiego, co jest inne niż my, uznawanie własnych poglądów za jedynie słuszne, a własnej kultury za jedyną wartościową. Każdy naród próbuje leczyć swoje kompleksy kosztem innych (zresztą, dla równowagi, Czesi uważają Polaków za zacofanych tępaków, złodziei i kombinatorów, a polska kultura nieszczególnie ich interesuje). A dramaty Václava Havla do poprawienia sobie samopoczucia znakomicie się nadają. Można je inscenizować bez czytania i zrozumienia i pokazać, że „my mamy o wiele lepszych awangardowych pisarzy". A wpisane w nie dylematy moralne unieważnić patosem i zakryć wymyślaniem komicznych sytuacji (nie wykorzystując przy tym wcale tych, które zawarł w nich autor). Z polskich inscenizacji tych sztuk przebija też tendencja do upraszczania, widzenia świata jako czarno-białego obrazka podzielonego na „my" i „oni", na „nas" dobrych i „ich" złych. Co jest próbą samousprawiedliwiania, przed którym tak przestrzegał Havel, jako przed niebezpieczną pułapką pozwalającą zrzucić z siebie odpowiedzialność za własne czyny. Kwestia odpowiedzialności, która jest kluczowa dla Havla i która jest dla niego fundamentem ludzkiego życia, w polskim teatrze została niezauważona.

Z polskich inscenizacji dramatów Václava Havla wynika obraz Polaka pełnego kompleksów i patosu, oczekującego podziwu za swoje cierpienia, które są z pewnością o wiele większe niż wszystkich innych. (Czyli znów wystawia swoją „gębę" gombrowiczowska niedojrzałość). Wynika też niestety brak poczucia humoru, nadmierna skłonność do traktowania siebie poważnie i odwrotne do zamierzonych efekty prób bycia zabawnym, które zamiast rozśmieszyć publiczność, roztaczają atmosferę nieprzezwyciężalnej nudy. Ale tak kończą się próby inscenizowania dramatów wbrew ich tekstowi.

„Kultura polska jest kulturą nieodrobionych lekcji” – mawia profesor Lech Sokół. Dzieje polskiej recepcji dramatów Václava Havla idealnie wpisują się w ten schemat. Są zapisem zmarnowanych szans i megalomanii.

Zauważyć trzeba jedną prawdę, którą ujawniają wszystkie polskie inscenizacje dramatów Havla: znakomite przedstawienia powstały tylko pod ręką reżyserów filmowych. Reżyserzy teatralni i teatralni aktorzy reżyserujący te sztuki – bez wyjątku ponieśli klęskę. Tradycyjny teatr polski (jeszcze sprzed nadejścia nowego pokolenia dramaturgów i reżyserów z przełomu wieków) okazał się skansenem mitów i rekwizytów romantycznych, które okazały się martwe. Teatr zapatrzony w przeszłość i niepoddający refleksji swojej tradycji ujawnił tylko swoją pustkę, bezmyślne powielanie schematów (przede wszystkim patetycznego cierpienia i szukania kozła ofiarnego) oraz fundamentalny brak poczucia humoru. Ludzie teatru, przygotowując te przedstawienia, patrzyli w przeszłość, nie potrafili wyjść z zakurzonego magazynu sztampowych myśli i gestów. Szukali teatralnej maniery, wypróbowanego wytrycha. Filmowcy potrafili zobaczyć głębszą prawdę o człowieku i świecie, zobaczyć teraźniejszość i prawdziwe życie. Tym samym polski film jeszcze raz okazał się być bliżej prawdziwego życia i nerwu współczesności, żywych i istotnych tematów, a polski teatr okazał się pogrobowcem romantyzmu, duchem z *Dziadów*, który nie chce słuchać żywych, stoi tylko, świeci ranami, nie ma zamiaru odejść i nie wiadomo, co z nim zrobić.

Cała nadzieja w nowym pokoleniu ludzi teatru, którzy potrafią demaskować puste mity. Może kiedyś ktoś z nich sięgnie po te „dramaty absurdu” i znajdzie w nich coś dla siebie ważnego i paląco aktualnego?

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI VÁCLAVA HAVLA

5 października 1936
W rodzinie znanych czeskich przedsiębiorców i społeczników rodzi się pierworodny syn – Václav Havel. Rodzice: Václav M. Havel i Božena Havlová (z domu Vavrečková).

11 października 1938
Havlom rodzi się drugi syn – Ivan Miloš Havel.

1951–1955
Václav Havel po skończeniu szkoły podstawowej pracuje w laboratorium chemicznym.

1954
Po skończeniu szkoły wieczorowej zdaje maturę.

Jesień 1955
Debiutuje w czasopiśmie „Květen".

Jesień 1956
Pierwsze wystąpienie publiczne: na zjeździe pisarzy na Zamku w Dobříšy krytykuje stalinowski model literatury.

1955–1957
Studiuje ekonomię transportu na praskiej Politechnice.

1957–1959
Zasadnicza służba wojskowa, którą kończy ze stopniem szeregowego. W wojsku gra w teatrze amatorskim i pisze z kolegą, Karelem Bryndą, sztukę *Życie przed sobą* (*Život před sebou*).

1959
Rozpoczyna pracę w praskim Teatrze ABC jako pracownik techniczny.

1959
Pierwszy samodzielnie napisany tekst teatralny: jednoaktówka *Rodzinny wieczór* (*Rodinný večer*).

1960
Zaczyna pracę w Teatrze na Poręczy w Pradze (Divadlo Na zábradlí), początkowo jako pracownik techniczny, później sekretarz literacki, następnie dramaturg i dramatopisarz.

Lata sześćdziesiąte
Jest jednym z autorów składanych przedstawień w Teatrze Na zábradlí i asystentem reżyserów: Jiřego Grossmana i Alfreda Radóka.

3 grudnia 1963
Prapremiera pierwszego samodzielnego pełnospektaklowego dramatu *Festyn* (*Zahradní slavnost*) w Teatrze Na zábradlí w reżyserii Otomara Krejčy.

1964
Pisze pierwszą wersję radiowej jednoaktówki *Anioł stróż* (*Anděl strážný*).

9 lipca 1964
Żeni się z Olgą Šplíchalovą.

1965
Zostaje członkiem rady redakcyjnej miesięcznika literackiego „Tvář", w którym również publikuje.

26 lipca 1965
Prapremiera kolejnego dramatu *Powiadomienie* (*Vyrozumění*) w Teatrze Na zábradlí w reżyserii Jana Grossmana.

1966
Kończy zaoczne studia na wydziale dramaturgicznym praskiej szkoły teatralnej.

Ukazuje się jego pierwsza książka: *Protokoly*.

Kupuje poniemieckie gospodarstwo pod Śnieżką w miejscowości Hrádeček.

1967
Na IV Zjeździe Pisarzy Czechosłowackich wygłasza przemówienie krytyczne wobec narzucanych literaturze wzorców ze wschodu, za co, na rozkaz KC KPCz, zostaje usunięty ze związku pisarzy.

1968
Pisze drugą wersję radiowej jednoaktówki *Anioł stróż.*

Pisze jednoaktówkę *Motyl na antenie* (*Motýl na anténě*).

Marzec 1968
Zostaje sygnatariuszem otwartego listu stu pięćdziesięciu pisarzy i pracowników instytucji kulturalnych adresowanego do KC KPCz, a dotyczącego procesu demokratyzacji.

Kwiecień 1968
Zostaje przewodniczącym Kręgu Pisarzy Niezależnych.

Czasopismo „Literární listy" publikuje jego artykuł, w którym domaga się pluralizmu politycznego w Czechosłowacji.

11 kwietnia 1968
Prapremiera kolejnego dramatu *Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji* (*Ztížená možnost soustředění*) w Teatrze Na zábradlí w reżyserii Václava Hudečka.

Maj–czerwiec 1968
Sześć tygodni przebywa w USA, m.in. ogląda premierę *Powiadomienia* w Nowym Jorku.

21–27 sierpnia 1968
Po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w studiu Czeskiego Radia w Libercu pisze improwizowane odezwy do rodaków, które czyta aktor Jan Tříska.

1968
Otrzymuje austriacką nagrodę państwową za wkład do literatury europejskiej.

1969
Otrzymuje nagrodę OBIE za dramat *Powiadomienie.*

Luty 1969
Spór z Milanem Kunderą na łamach czasopisma „Tvář" o zbędności lub konieczności oporu przeciwko okupantom i represjom politycznym i o charakterze narodowym Czechów.

Sierpień 1969
Wysyła *List do Alexandra Dubčeka*.

21 sierpnia 1969
Ukazuje się petycja autorstwa Václava Havla i Ludvíka Vaculíka *Deset bodů* (*Dziesięć punktów*) adresowana do rządu CSRS i KC KPCz wyrażająca protest przeciwko tzw. normalizacji. Jej autorzy i sygnatariusze byli represjonowani i ścigani sądownie.

Jesień 1969
Jest przesłuchiwany najpierw jako świadek, a następnie oskarżony o działalność antypaństwową w związku z petycją *Dziesięć punktów*.

Koniec roku 1969
Ukazuje się książka *Podoby 2* w opracowaniu Václava Havla – zbiór literackich tekstów osiemnastu autorów objętych wkrótce, podczas tzw. normalizacji, zakazem publikacji.

1970
Po raz drugi otrzymuje nagrodę OBIE za premierę *Puzuka...* w Nowym Jorku, w teatrze na Broadwayu.

Sierpień 1970
Kampania w radiu, telewizji i naczelnym partyjnym dzienniku „Rudé právo" skierowana imiennie przeciwko Havlowi i profesorowi Václavowi Černemu.

Październik 1970
Wznowione zostaje śledztwo w sprawie petycji *Dziesięć punktów*.

1971
Trafia na listę autorów, których książki usunięto ze wszystkich bibliotek publicznych w Czechosłowacji.

Kończy pisać dramat *Spiskowcy* (*Spiklenci*), który nie może być w Czechosłowacji publikowany i inscenizowany, podobnie jak wszystkie inne teksty autorstwa Václava Havla.

1972
Pisze dramat *Opera żebracza* (*Žebrácká opera*).

4 grudnia 1972
Podpisuje petycję dwudziestu pięciu czeskich pisarzy skierowaną do prezydenta Czechosłowacji domagającą się amnestii dla więźniów politycznych w kraju.

1974
Przez dziewięć miesięcy pracuje w browarze w Trutnovie.

1975
Zakłada samizdatowe wydawnictwo Edice Expedice.

Pisze jednoaktówkę *Audiencja* (*Audience*) inspirowaną pracą w browarze w Trutnovie.

Pisze jednoaktówkę *Wernisaż* (*Vernis*áž).

Kwiecień 1975
Pisze *List do Gustava Husáka*, w którym analizuje i krytykuje tzw. normalizację.

1 listopada 1975
Premiera *Opery żebraczej* w peryferyjnej dzielnicy Pragi Horní Počernice w wykonaniu amatorskiego Teatru Na tahu, w reżyserii Andreja Kroba. Poinformowało o tym Radio Wolna Europa, co skutkowało policyjnymi przesłuchaniami i prześladowaniami aktorów i widzów przedstawienia.

1976
Pisze dramat *Hotel w górach* (*Horský hotel*).

Angażuje się w obronę niezależnego rockowego zespołu The Plastic People of the Universe, którego członkowie zostali aresztowani i skazani na kary więzienia za granie muzyki.

Zostaje członkiem-korespondentem Bawarskiej Akademii Sztuki.

Sierpień 1976
Zostaje sygnatariuszem listu do Heinricha Bölla (niemieckiego noblisty) domagającego się solidarności z więzionymi muzykami z alternatywnych rockowych zespołów The Plastic People of the Universe i DG 307.

Przełom roku 1976 i 1977
Zostaje współzałożycielem i rzecznikiem Karty 77 (wezwania rządu CSRS do wypełniania umów międzynarodowych i przestrzegania praw człowieka).

6 stycznia 1977
Dokument Karta 77 zostaje upubliczniony w zachodnioniemieckiej prasie.

Styczeń–maj 1977
Jest przetrzymywany w areszcie w związku z Kartą 77.

Październik 1977
Odbywa się trzeci niezależny festiwal drugiej kultury na Hrádečku.

Zostaje skazany na 14 miesięcy więzienia w zawieszeniu za działalność antypaństwową.

1978
Pisze jednoaktówkę *Protest* (*Protest*).

Styczeń 1978
Zostaje aresztowany podczas próby wejścia (z ważnym biletem) na bal kolejarzy.

Styczeń–marzec 1978
Jest przetrzymywany w areszcie, następnie śledztwo zostaje umorzone.

Marzec 1978
Podpisuje petycję do Zgromadzenia Federalnego w sprawie zniesienia w Czechosłowacji kary śmierci.

24 kwietnia 1978
Zostaje jednym z założycieli oraz rzecznikiem prasowym VONS-u (Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných): Komitetu Obrony Niesprawiedliwie Prześladowanych.

Sierpień–wrzesień 1978
Uczestniczy w dwóch spotkaniach czeskich i polskich dysydentów na granicy polsko-czechosłowackiej.

Październik 1978
Zostaje upubliczniony esej *Siła bezsilnych*.

Listopad 1978 – kwiecień 1979
Znajduje się w więzieniu domowym – pod nieustannym nadzorem tajnej i umundurowanej policji.

Maj 1979
Aresztowanie wszystkich członków VONS-u.

Maj–październik 1979
Jest przetrzymywany w areszcie.

Czerwiec 1979
Zaczyna powstawać książka *Listy do Olgi*, składająca się z listów pisanych z więzienia.

Sierpień 1979
Dostaje propozycję wyjazdu do USA przez czechosłowackie władze opatrzoną warunkiem, że nigdy nie wróci do Czechosłowacji.

22–23 października 1979
Proces członków VONS-u. Zostaje skazany na cztery i pół roku bezwzględnego pozbawienia wolności za działalność antypaństwową.

1979
Otrzymuje tytuł honorowego członka szwedzkiego Pen-Clubu i członka nadzwyczajnego francuskiego Pen-Clubu.

1980
Zostaje honorowym członkiem Hamburskiej Akademii Sztuki.

7 stycznia 1980
Zostaje przetransportowany z praskiego aresztu śledczego do więzienia Heřmanice w Ostrawie.

Luty 1980
Zostaje mianowany członkiem honorowym Freie Akademie der Künste der Hansestadt w Hamburgu.

Czerwiec 1981
Otrzymuje paryską nagrodę teatralną „Prix plaisir du théâtre 1981" za sztukę *Protest*.

1 lipca 1981
Zostaje przewieziony do szpitala więziennego w Pradze, a następnie do więzienia Bory w Pilźnie.

10 czerwca 1982
Otrzymuje zaocznie doktorat honoris causa York University z Toronto.

17 sierpnia 1982
Otrzymuje zaocznie doktorat honoris causa uniwersytetu Toulouse-Le Mirail. Uroczyste wręczenie odbyło się dopiero w roku 1984, a doktorat za Václava Havla odebrał Tom Stoppard.

Grudzień 1982
Odmawia napisania podania do prezydenta Husáka z prośbą o ułaskawienie.

Styczeń 1983
Ukazują się *Listy do Olgi* w wydaniu samizdatowym.

Zapada w więzieniu na ciężkie zapalenie płuc.

7 lutego 1983
Kara więzienia zostaje przerwana z powodów zdrowotnych. Po wyjściu ze szpitala jest nadal pod dozorem policji – w więzieniu domowym.

Maj 1983
Pisze krótką jednoaktówkę *Jego wina* (*Chyba*).

Sierpień 1984
Kończy pisać dramat *Largo desolato* (*Largo desolato*).

1985–1986
Mieszkający w RFN czeski pisarz i dziennikarz Karel Hvižďala przeprowadza z nim serię korespondencyjnych wywiadów, z których powstaje książka *Zaoczne przesłuchanie: rozmowy z Karelem Hvížďalą*, wydana w drugim obiegu w Czechosłowacji i w Polsce.

9–19 sierpnia 1985
Podróżuje po Czechosłowacji, odwiedza przyjaciół i dysydentów, jest przy tej okazji nieustannie śledzony i kilkakrotnie aresztowany, w związku z czym pisze skargę do Prokuratora Generalnego CSRS.

Październik 1985
Kończy pisać dramat *Kuszenie* (*Pokoušení*).

1986
Zostaje członkiem rady redakcyjnej samizdatowego czasopisma „O divadle", w której pozostaje do roku 1989.

Styczeń 1986
Otrzymuje nagrodę Erazma z Rotterdamu za znaczący wkład w kulturę europejską, którą odbiera w jego imieniu przyjaciel, aktor Jan Tříska.

1987
Pisze sztukę *Prase, aneb, Václav Havel's hunt for a pig.*

1987
Zostaje jednym z inicjatorów wydawania samizdatowej gazety „Lidové noviny", a także członkiem rady redakcyjnej i często publikującym na jej łamach autorem.

Październik 1987
Kończy pisać dramat *Rewitalizacja* (*Asanace*).

12 grudnia 1987
Zostaje aresztowany wraz z innymi działaczami Karty 77, ponieważ policja chciała uniemożliwić ich udział w forum Karty 77.

Wrzesień 1988
Pierwsze po dziewiętnastu latach publiczne wystąpienie na festiwalu folkowym w Lipnici nad Sázavou.

Październik 1988
Przez pięć dni przebywa w areszcie.

21 października 1988
Premiera dramatu *Od jutra zaczynamy* (*Zítra to spustíme*) w państwowym teatrze Na provázku w Brnie, ale bez podania nazwiska autora, w ramach „czasopisma scenicznego" *Rozrazil*.

Listopad 1988
Zostaje członkiem założonej właśnie czechosłowackiej sekcji Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka.

11 listopada 1988
Zostaje aresztowany po zainaugurowaniu sympozjum „Československo '88" i jest przez cztery dni przetrzymywany w areszcie.

Grudzień 1988
Przemawia na pierwszej legalnej niezależnej manifestacji z okazji Międzynarodowego Dnia Praw Człowieka na placu Františka Škroupa (Škroupovo náměstí) w Pradze.

Styczeń 1989
Otrzymuje tytuł członka zwyczajnego szwajcarskiego Pen-Clubu oraz członka honorowego austriackiego Pen-Clubu.

16 stycznia 1989
Aresztowany po próbie złożenia kwiatów w miejscu samobójczej śmierci Jana Palacha.

21 lutego 1989
Zostaje skazany na dziewięć miesięcy bezwzględnego pozbawienia wolności. Krajowe i zagraniczne protesty przeciwko tej karze.

Marzec 1989
Sąd wyższej instancji zmniejsza Havlowi wyrok o miesiąc.

16 maja 1989
Wychodzi na wolność po odbyciu połowy kary – sąd warunkowo zawiesił karę więzienia na 18 miesięcy.

29 czerwca 1989
Podpisuje manifest *Kilka zdań* (*Několik vět*) i zostaje jego rzecznikiem.

Listopad–grudzień 1989
Przemawia na coraz liczniejszych manifestacjach przeciwrządowych nazwanych później „aksamitną rewolucją” i zostaje jej nieformalnym liderem.

29 grudnia 1989
Przez Zgromadzenie Federalne zostaje jednomyślnie wybrany prezydentem Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej.

Wiosna 1990
Proponuje parlamentowi usunięcie z nazwy państwa słowa „socjalistyczna”, co nieoczekiwanie prowadzi do tak zwanej „wojny o myślnik”, rosnącego napięcia między czeską a słowacką częścią państwa i, w konsekwencji, do rozpadu Czechosłowacji.

5 lipca 1990
Przez Zgromadzenie Federalne zostaje wybrany prezydentem Czeskiej i Słowackiej Republiki Federacyjnej.

1 lipca 1991
Jego wysiłki zmierzające do rozwiązania Układu Warszawskiego zostają uwieńczone sukcesem.

3 lipca 1992
Przez Zgromadzenie Federalne nie zostaje wybrany prezydentem Czeskiej i Słowackiej Republiki Federacyjnej, ale zgodnie z Konstytucją pozostaje na stanowisku.

17 lipca 1992
Słowacka Rada Narodowa ogłasza *Deklarację o niezależności narodu słowackiego*.

20 lipca 1992
Składa rezygnację z pełnienia urzędu prezydenta.

25 listopada 1992
Zgromadzenie Federalne wydaje uchwałę o rozdzieleniu Czeskiej i Słowackiej Republiki Federacyjnej na dwa niezależne państwa z dniem 31 grudnia 1992 roku.

26 stycznia 1993
Przez Czeskie Zgromadzenie Narodowe zostaje wybrany pierwszym prezydentem Republiki Czeskiej.

27 stycznia 1996
Umiera Olga Havlová.

4 stycznia 1997
Żeni się z popularną aktorką Dagmar Veškrnovą.

20 stycznia 1998
Przez Czeskie Zgromadzenie Narodowe zostaje ponownie wybrany prezydentem Republiki Czeskiej.

12 marca 1999
Jego wieloletnie starania zostają uwieńczone sukcesem: Republika Czeska wraz z Rzeczpospolitą Polską i Węgrami zostają przyjęte do NATO.

2 lutego 2003
Kończy drugą kadencję prezydencką.

Kwiecień–maj 2005
Pisze książkę wspomnieniową dotyczącą okresu prezydenckiego.

4 maja 2005
Ukazuje się książka *Tylko krótko proszę* (*Prosím stručně: rozhovor s Karlem Hvižďalou, poznámky, dokumenty*).

Październik 2006–marzec 2007
Pisze dramat *Odchodzenie* (*Odcházení*).

22 maja 2008
Prapremiera *Odchodzenia* w Teatrze Archa w Pradze w reżyserii Davida Radoka.

2009–2010
Zajmuje się przygotowaniami i reżyseruje pełnometrażowy film *Odchodzenie* na podstawie swojej sztuki.

2010
Pisze mini-dramat *Pięć ciotek*.

22 marca 2011
Premiera filmu *Odchodzenie* w praskiej Lucernie.

18 grudnia 2011
Umiera w swoim domu letniskowym na Hrádečku.

DRAMATY VÁCLAVA HAVLA[1]

Życie przed sobą (*Život před sebou*) 1959 – z Karelem Bryndą

Motomorfoza (*Motomorfóza*) 1961

Ela, Hela i autostop (*Ela, Hela a stop*) 1961

Najlepsze rocki pani Hermanowej (*Nejlepší rocky paní Hermanové*) 1962 – z Milošem Macourkiem

Rodzinny wieczór (*Rodinný večer: Tragédie o jednom dějství*) 1960

Festyn (*Zahradní slavnost: Hra o* čtyřech *dějstvích*) 1963
Festyn, przekład Jan Puget, dramat niepublikowany, dostępny w bibliotece ZAiKS-u.
Garden party, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Anioł stróż (*Anděl strážný: Rozhlasová jednoaktovka*) 1964
Anioł stróż, przekład Irena Bołtuć, druk: „Scena" 1990, nr 1–3.
Anioł stróż, przekład Irena Bołtuć, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Powiadomienie (*Vyrozumění: Hra o dvanácti obrazech*) 1965
Powiadomienie, przekład Irena Bołtuć, druk: „Dialog" 1966, nr 10.
Powiadomienie, przekład Irena Bołtuć, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

[1] Układ chronologiczny według tytułów używanych przez Autorkę w niniejszej pracy. Tytuł oryginalny w nawiasie. Poniżej wydania polskich tłumaczeń.

Anioł stróż (*Anděl strážný: Rozhlasová jednoaktovka*) 1968

Anioł stróż, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Motyl na antenie (*Motýl na anténě: Jednoaktová komedie*) 1968

Motyl na antenie, przekład Irena Bołtuć, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji (*Ztížená možnost soustředění: Hra o dvou dějstvích*) 1968

Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji, przekład Józef Waczków, druk: „Literatura na Świecie" 1989, nr 8–9.

Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji, przekład Józef Waczków, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Spiskowcy (*Spiklenci: Hra o patnáctí obrazech*) 1971

Spiskowcy, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne*, Ecco, [post 1984] – wersja krótsza, w ośmiu scenach.

Spiskowcy, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Opera żebracza (*Žebrácká opera: Hra o čtrnácti obrazech na téma Johna Gaye*) 1972

Opera żebracza, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Opera żebracza*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2011.

Opera żebracza, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Audiencja (*Audience: Jednoaktová hra*) 1975

Audiencja, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne*, Ecco, [post 1984].

Audiencja, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.

Audiencja, przekład Andrzej Jagodziński, druk: *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.

Audiencja, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Wernisaż (*Vernisáž: Jednoaktová hra*) 1975

Wernisaż, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne*, Ecco, [post 1984].

Wernisaż, przekład Andrzej Jagodziński, druk: „Literatura na Świecie” 1989, nr 8–9.

Wernisaż, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.

Wernisaż, przekład Andrzej Jagodziński, druk: *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.

Wernisaż, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Hotel w górach (*Horský hotel: Hra o pěti dějstvích*) 1976

Górski hotel, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne*, Ecco, [post 1984].

Górski hotel, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.

Górski hotel, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Protest (*Protest: Jednoaktová hra*) 1978

Protest, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne*, Ecco, [post 1984].

Protest, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.

Protest, przekład Andrzej Jagodziński, druk: *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czeskich dysydentów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.

Protest, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Jego wina (*Chyba: Jednoaktová hra*) 1983

Jego brocha, przekład Janusz Anderman i Andrej Černý, druk: „Zeszyty Literackie” 1984, nr 6.

Jego brocha, przekład Janusz Anderman, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Largo desolato (*Largo desolato: Hra o sedmi obrazech*) 1984

Largo desolato, przekład Andrzej Jagodziński, druk: „Dialog” 1989, nr 7.

Largo desolato, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.

Largo desolato przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel,

Utwory sceniczne, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Kuszenie (*Pokoušení: Hra o deseti obrazech*) 1985
Kuszenie, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.
Kuszenie, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Rewitalizacja (*Asanace: Hra o pěti obrazech*) 1987
Rewaloryzacja, przekład Andrzej Jagodziński, druk: „Literatura na Świecie" 1989, nr 8–9.
Rewaloryzacja, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Teatr*, Pomorze, Bydgoszcz 1991.
Rewitalizacja, przekład Andrzej Jagodziński, edycja elektroniczna; Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Prase, aneb, Václav Havel's Hunt for a Pig 1987

Od jutra zaczynamy (*Zítra to spustíme: Historická meditace o pěti dějstvích*) 1988

Odchodzenie (*Odcházení: Hra o pěti dějstvích*) 2007
Odejścia, przekład Andrzej Jagodziński, druk: „Dialog" 2008, nr 6.
Odejścia, przekład Andrzej Jagodziński, druk: Václav Havel, *Utwory sceniczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Pięć ciotek (*Pět tet*) 2010

ZESTAWIENIE POLSKICH INSCENIZACJI DRAMATÓW VÁCLAVA HAVLA

Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji
reżyseria: Bohdan Hussakowski
scenografia: Wojciech Krakowski
Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
premiera 21 grudnia 1968

Audiencja, *Wernisaż*, *Protest*
reżyseria: Feliks Falk
scenografia: Ryszard Winiarski
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie
polska prapremiera 21 listopada 1981

Teatr domowy (*Largo desolato* i *Degrengolada* Pavla Kohouta)
reżyseria: Maciej Szary
scenografia: Małgorzata Sapetto
opracowanie muzyczne: Janusz Bogacki
Teatr Domowy 1986
premiera w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie 15 listopada 1989

Audiencja
reżyseria: Piotr Szczerski
Teatr '38 w Krakowie
premiera 28 lutego 1988

Largo desolato
reżyseria: Jerzy Goliński
scenografia i opracowanie muzyczne: Paweł Dobrzycki
PWST w Krakowie
polska prapremiera listopad 1988

Audiencja, *Protest*
reżyseria: Feliks Falk
scenografia: Krzysztof Baumiller
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie
premiera 25 lutego 1989 – wznowienie spektaklu z 1981 roku

Wernisaż
reżyseria: Adam Orzechowski (warsztat reżyserski PWST Kraków)
scenografia: Sławomir Jan Lewandowski
opracowanie muzyczne: Jarosław Barów
Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie
premiera 14 października 1989

Audiencja, *Wernisaż*, *Protest*
reżyseria: Zbigniew Wilkoński
scenografia: Jan Banucha
muzyka: Jerzy Stachurski
Teatr Polski w Szczecinie
premiera 26 listopada 1989

Audiencja, *Protest* oraz *Degrengolada* Pavla Kohouta
reżyseria: Józef Skwark
scenografia: Jacek Zagajewski
opracowanie muzyczne: Józef Skwark
Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie
premiera 2 grudnia 1989

Audiencja, *Protest*
reżyseria: Wiesław Nowicki
scenografia: Michał Puklicz
opracowanie muzyczne: Lech Serpina
Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim
premiera 23 stycznia 1990

Audiencja, *Protest*
reżyseria: Tomasz Obara
scenografia: Jacek Szczotka
Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
premiera 30 stycznia 1990

Audiencja
reżyseria: Janusz Stolarski
Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach
premiera 6 lutego 1990

Kuszenie
reżyseria: Krzysztof Jędrysek
scenografia: Marek Braun
muzyka: Bolesław Rawski
choreografia: Marian Glinka
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
polska prapremiera 10 lutego 1990

Kuszenie
reżyseria: Jacek Zembrzuski
scenografia: Dorota Morawetz
muzyka: Przemysław Gintrowski
choreografia: Jacek Wierzbicki
Teatr Nowy w Łodzi
premiera 24 lutego 1990

Kuszenie
reżyseria: Zygmunt Wojdan
scenografia: Ryszard Strzembała
muzyka: Ewa Kornecka
choreografia: Wojciech Kępczyński
Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu
premiera 29 kwietnia 1990

Audiencja, *Protest*
reżyseria: Rudolf Moliński
Těšínské divadlo, Scena Polska w Czeskim Cieszynie
premiera maj 1990

Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji
reżyseria: Andrzej Dziuk
scenografia: Andrzej Dziuk
muzyka: Jerzy Chruściński
Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem
premiera 12 maja 1990

Audiencja
reżyseria: Krzysztof Galos
scenografia: Sławomir Jan Lewandowski
opracowanie muzyczne: Dariusz Moskwa
Teatr im. Adama Mickiewicza w Częstochowie
premiera 20 października 1990

Audiencja, *Protest*
reżyseria: Feliks Falk
scenografia: Krzysztof Baumiller
Teatr TVP
premiera 4 lutego 1991 – rejestracja spektaklu z Teatru Powszechnego w Warszawie

Wernisaż
reżyseria: Irena Wollen
scenografia: Anita Gawłowska
Teatr TVP
premiera 13 czerwca 1991

Audiencja
reżyseria: Wojciech Markiewicz
muzyka: Janusz Butrym
Teatr Polskiego Radia
premiera 4 kwetnia 1993

Audiencja
reżyseria: Tadeusz Pliszkiewicz
scenografia: Barbara Stopka
Teatr Dramatyczny w Legnicy
premiera 26 stycznia 1994

Górski hotel
reżyseria: Urszula Urbaniak
scenografia: Ewa Przybył, Andrzej Przybył
muzyka: Marcin Krzyżanowski
Teatr TVP
premiera 26 sierpnia 1996

Audiencja, *Wernisaż*
reżyseria: Andrej Krob
scenografia: Jan Dušek

opracowanie muzyczne: Andrej Krob
Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze
premiera 4 października 1998

Opera żebracza
reżyseria i adaptacja: Piotr Cieślak
songi: Michał Zabłocki
muzyka: Jan Kanty Pawluśkiewicz
scenografia: Jan Ciecierski
kostiumy: Irena Biegańska
choreografia: Zofia Rudnicka
Teatr Dramatyczny w Warszawie
polska prapremiera 1 lipca 1999

Opera żebracza
reżyseria: Andrej Krob
scenografia: Jan Dušek
muzyka: Milan Hlavsa i Dušan Vozáry
Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze
premiera 13 maja 2000

Audiencja, *Protest*
reżyseria: Żywia Karasińska-Fluks
scenografia: Bohdan Ronin-Walknowski
Teatr „13 Muz" w Szczecinie
premiera 13 czerwca 2003

Audiencja
reżyseria: Michał Białecki
Nowy Teatr we Wrocławiu
premiera 3 listopada 2003

Wernisaż
reżyseria: Jan Polak
scenografia: Dorota Główczyńska i Dariusz Piotrowski
Teatr na Barce w Bydgoszczy, premiera w Teatrze Impresaryjnym we Włocławku
premiera 6 czewca 2004

...i póki śmierć nas nie rozłączy, czyli Tryptyk czeski (*Lot* Pavla Kunjasa, *Srebrne wesele* Ladislava Fuksa i *Wernisaż* Václava Havla)
reżyseria: Adam Sajnuk, Agnieszka Czekierda
scenografia: Antoni Barłowski, Jerzy Łazewski i Adam Sajnuk

Teatr Konsekwentny w Warszawie
premiera 23 października 2004

Odejścia
reżyseria: Józef Z. Czernecki
scenografia: Anna Franta
opracowanie muzyczne: Zbigniew Siwek
Těšínské Divadlo, Scena Polska w Czeskim Cieszynie
polska prapremiera 11 października 2008

Odejścia
reżyseria: Izabella Cywińska
scenografia: Paweł Dobrzycki
kostiumy: Diana Marszałek
muzyka i efekty dźwiękowe: Wojciech Borkowski
Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie
premiera 14 listopada 2008

Motyl na antenie
reżyseria: Wanda Laskowska
scenografia: Andrzej Sadowski
Teatr TVP
Zarejestrowano 3 maja 1968, emisja 21 marca 2017

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

Albrecht, J., & Navara, L. (2010). *Abeceda komunismu.* Host.

Andělová, K., & Suk, J. (Red.). (2011). *Jednoho dne se v našem zelináři cosi vzbouří: Eseje o Moci bezmocných.* Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Balowski, M., & Bakuła, B. (Red.). (2014). *Václav Havel: Człowiek, pisarz, filozof, polityk.* Instytut Filologii Słowiańskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; Wydawnictwo „Pro".

Beneš, E. (2007). *Paměti* (T. 1–3). Academia.

Blažek, P. (Red.). (2017). *„Kéž je to všecko ku prospěchu obce!": Jan Patočka v dokumentech Státní bezpečnosti.* Academia.

Bober J. (1969). [Recenzja]. *Gazeta Krakowska*, *1969*(3).

Bojarska M. (1989). Havel i inni. *Przegląd Katolicki*, *1989*(15).

Bolton, J. (2015). *Světy disentů: Charta 77, The Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu* (P. Šustrová, Tłum.). Academia.

Borowski, M., & Sugiera, M. (Red.). (2008). *Teatr absurdu: Nowy czy stary teatr?* Księgarnia Akademicka.

Brandes, D. (2000). *Češi pod německým protektorátem: Okupační politika, kolaborace a odboj 1938–1945* (P. Dvořáček, Tłum.). Prostor.

Bratinka, P., Havel, I. M., Neubauer, Z., Kroupa, D., Palouš, M., Palouš, R., & Webrová, H. (2010). *Faustování s Havlem: Úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení.* Knihovna Václava Havla.

Brenner, C. (2015). *Mezi Východem a Západem: České politické diskurzy 1945–1948* (B. Pscheidtová, Tłum.). Argo.

Čapek, K. (1990). *Hovory s T. G. Masarykem.* Československý spisovatel.

Chodkowski, A. (Red.). (2001). *Encyklopedia muzyki.* Wydawnictwo Naukowe PWN.

Chramostová, V. (1999). *Vlasta Chramostová.* Doplněk.

Cieślak P. (1999a, lipiec 7). I śmiesznie, i sentymentalnie. *Gazeta Wyborcza*.

Cieślak P. (1999b). Opera Havla bardziej aktualna. Życie *Warszawy*, *1999*(151).

Císařovská, B., & Prečan, V. (Red.). (2007). *Charta 77: Dokumenty 1977–1989.* Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Cyperling J. (1990). „Kuszenie" bez tajemnicy. *Dziennik Łódzki*, *1990*(63).

Czapliński L. (1990). Kohout redivivus. *Wprost*, *1990*(17).

Devátá, M., & Kocian, J. (Red.). (2011). *Únor 1948 v Československu: Nástup komunistické totality a proměny společnosti*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
Devátá, M., & Tůma, O. (Red.). (2011). *Pražské jaro 1968: Občanská společnost, média, přenos politických a kulturních procesů.* Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
Dubský, I., Fialka, P., Holomíček, B., & Freimanová, A. (1997). *Milý Václave... Tvůj: Přemýšlení o Václavu Havlovi.* Divadelní ústav.
Dyk, V. (1920). *Okno: 1916–1917*. Bradáč.
Dziedzic, S., & Skoczek, T. (2013). *Teatr 38: Grupa Piotra Szczerskiego: Materiały do dziejów kultury studenckiej*. Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza.
Emmert, F. (2016). *Německá okupace českých zemí*. Mladá fronta.
Esslin, M. (1966). *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: Kapitoly z knihy Absurdní divadlo* (L. Štukavec, Tłum., Z. Srna, Red.). Statni Pedagogické Nakladatelství.
Esslin, M. (1969). *The Theatre of the Absurd.* Anchor Books.
Freimanová, A. (Red.). (2013). *Síla věcnosti Olgy Havlové.* Knihovna Václava Havla.
Freimanová, A. (Red.). (2015). *Gauneři z Horních Počernic: Zpráva o premiéře Žebrácké opery Václava Havla v roce 1975.* Knihovna Václava Havla.
Freimanová, A., Havel, V., Palouš, M., Wilson, P., Žantovský, M., & Dušek, D. (Red.). (2016). *Zápisky obviněného: Diář Václava Havla 1977*. Knihovna Václava Havla.
Freimannová, A., & Lorencová, E. (Red.). (2008). *Síla věcnosti: Olga Havlová, střízlivý korektor potrhlých nápadů*. Respekt Publishing.
Graclík, M., & Nekvapil, V. (2013). *Dagmar Havlová: První ucelený pohled na život a kariéru Dagmar Havlové-Veškrnové.* XYZ.
Grossman, J. (1999). Uvedení Zahradní slavnosti. W V. Havel, *Hry*: *Spisy 2.* Torst. (Oryginalna praca opublikowana 1963).
Hájková, D., Kučera, J., Smetana, V., Suk, J., Šrámek, P., & Tůma, O. (2016). *Historie na rozcestí: Jak mohly dopadnout osudové chvíle Československa.* Barrister & Principal.
Havel, I. M., Havel, V., Heller, J., Putna, M. C., Hrach, P., & Hron, J. (2010). *Dopisy od Olgy.* Knihovna Václava Havla.
Havel, V. (1966b). *Protokoly.* Mladá fronta.
Havel, V. (1969). Obrozenectví v diskusi. *Divadlo*, *1969*(1).
Havel, V. (1984). *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne* (A. S. Jagodziński, Tłum.). Ecco.
Havel, V. (1989). *Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji*. (A. S. Jagodziński, Tłum.). *Literatura na świecie*, *1989*(8-9).
Havel, V. (1990a). *Dálkový výslech: Rozhovor s Karlem Hvižďalou* (2. wyd.). Melantrich.
Havel, V. (1990b). *Do různých stran: Eseje a články z let 1983–1989.* Nakladatelství Lidové noviny.
Havel, V. (1990c). *Dopisy Olze: Červen 1979 – září 1982.* Atlantis.
Havel, V. (1990d). *Moc bezmocných.* Lidové noviny.
Havel, V. (1990e). *O lidskou identitu: Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979.* Rozmluvy.
Havel, V. (1990f). *Projevy: Leden–červen 1990* (Prečan, V. Red.). Ústav pro soudobé dějiny ČSAV.
Havel, V. (1991). *Letní přemítání.* Odeon.
Havel, V. (1992a). *Hry: Soubor her z let 1963–1988.* Nakladatelství Lidové noviny.
Havel, V. (1992b). *Vážení občané: Projevy červenec 1990 – červenec 1992.* Nakladatelství Lidové noviny.
Havel, V. (1994). *1992 & 1993: Projevy.* Paseka.
Havel, V. (1995). *'94: Projevy z roku 1994.* Paseka.

Havel, V. (1996a). *'95: Projevy z roku 1995.* Paseka.
Havel, V. (1996b). *Komentář ke hře Eduard: Teoretická část diplomní práce.* Akademie múzických umění.
Havel, V. (1997). *'96: Projevy z roku 1996.* Paseka.
Havel, V. (1998). *'97: Projevy z roku 1997.* Paseka.
Havel, V. (1999). *Hry: Spisy 2.* Torst.
Havel, V. (2003). *1999, 2000, 2001, 2002: Projevy.* Paseka.
Havel, V. (2005). *Evropa jako úkol: Výběr z projevů 1990–2004.* Úřad vlády České republiky.
Havel, V. (2006). *Prosím stručně: Rozhovor s Karlem Hvížďalou, poznámky, dokumenty.* Gallery.
Havel, V. (2007). *Odcházení: Hra o pěti dějstvích.* Torst.
Havel, V. (2011). *Motomorfózy.* Galén.
Havel, V. (2012). *O divadle* (A. Freimanová, Red.). Knihovna Václava Havla.
Havel, V. (2013a). *Antikódy.* Knihovna Václava Havla.
Havel, V. (2013b). *Česká a evropská identita*. Knihovna Václava Havla.
Havel, V. (2013c). *Hovory v Lánech 1990.* Knihovna Václava Havla.
Havel, V. (2016). *Utwory sceniczne* (A. Jagodziński, Tłum.). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
Havel, V., Landovský, P., Kohout, P., Dienstbier, J., Jungmannová, L., & J. Šulc (Red.). (2006). *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. Academia.
Havel, V., Landovský, P., Kohout, P., & Dienstbier, J. (2008). *W roli głównej Ferdynand Waniek: Antologia sztuk czeskich dysydentów* (D. Dobrew, K. Krauze, & M. Łukasiewicz, Tłum.). Oficyna Wydawnicza ATUT.
Havel, V. M. (1993). *Mé vzpomínky.* Nakladatelství Lidové noviny.
Hvížďala, K. (2010). *Vzpoury: Rozhovory: Havel, Landovský, Suchý.* Galén.
Hvížďala, K. (2013). *Korespondence Karla Hvížďaly s Václavem Havlem: Ke knihám Dálkový výslech a Prosím stručně.* Galén.
Jirous, I. M. (2013). Havlovy hlubiny. W M. Špirit (Red.). *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky.* Institut pro studium literatury.
Just, V. (2004). Příspěvek k jazyku experanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla. *Divadelní revue*, *2004*(3), 3–13.
Kaczorowski, A. (2014). *Havel: Zemsta bezsilnych.* Czarne.
Kaiser, D. (2009). *Disident: Václav Havel 1936–1989.* Paseka.
Kaiser, D. (2014). *Prezident: Václav Havel 1990–2003.* Paseka.
Kalinová, L. (2012). *Konec nadějím a nová očekávání: K dějinám české společnosti 1969–1993.* Academia.
Kaplan, K. (1993). *Sovětští poradci v Československu 1949–1956.* Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
Karlík, V., & Pokorná, T. (Red.). (2002). Anticharta [Numer monograficzny]. *Revolver Revue*, *2002*(1).
Karmańska E. (1989). „Audiencja" i „Largo desolato" Havla w Krakowie. *Teatr*, *1989*(6).
Kdo je Václav Havel? (1977, marzec 10). *Lidová demokracie*.
Klíma, V., Kvaček, R., Tomeš, J., & Vašek, R. (Red.). (2012). *1938: Měli jsme kapitulovat?* Masarykův ústav – Archiv AV ČR.
Kłossowicz J. (1989). Powrót Havla. *Literatura*, *1989*(8).
Kokošková, Z. (2008). *1938: Osmičky v dějinách českých zemí: Publikace k výstavě archivních dokumentů z cyklu Osmičky v dějinách českých zemí.* Národní archiv.

Kolář, P., & Pullmann, M. (2016). *Co byla normalizace?: Studie o pozdním socialismu.* Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů.
Kopaliński, W. (2000). *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem.* Świat Książki.
Kosatík, P. (1997). *„Člověk má dělat to, nač má sílu": Život Olgy Havlové.* Mladá fronta.
Kosatík, P. (2001). *Fenomén Kohout.* Paseka.
Kosatík, P. (2006). „Ústně více"*: Šestatřicatníci: Román faktu.* Host.
Kosatík, P. (2010). *České snění*. Mladá fronta.
Kosatík, P. (2011a). *Česká inteligence: Od Jaroslava Golla po Magora.* Mladá fronta.
Kosatík, P. (2011b). *České okamžiky*. Mladá fronta.
Kosatík, P. (2014). *Czeskie sny* (E. Zimna, Tłum.). Książkowe Klimaty.
Kosiński, D. (2006). *Słownik teatru.* Zielona Sowa.
Kosiński R. (1968). [Recenzja]. *Dziennik Polski*, *1968*(306).
Kott, J. (1965). *Szekspir współczesny.* Państwowy Instytut Wydawniczy.
Koutská, I., Ripka, V., & Žáček, P. (Red.). (2009). *Občanské fórum, den první: Vzník OF v dokumentech a fotografiích.* Ústav pro studium totalitních režimů.
Kowalczyk J. (1999). Pętla tautologii. *Rzeczpospolita*, *1999*(162).
Krajewska, A. (1996). *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (E. Rzewuska, Red.). Wydawnictwo Naukowe UAM.
Kriseová, E. (1991). *Václav Havel: Životopis.* Altantis.
Krob, A. (Red.) (1995). *Divadlo Na tahu 1975–1995.* Oryginální Videojournal.
Kvaček, R., Mádr, P., Kokoška, S., Klaus, V., Weigl, J., Zudová-Lešková, Z., Pavlíček, V., Dejmek, J., & Nálevka, V. (2009). *Nacistická okupace sedmdesát let poté: Sborník textů* (M. Loužek, Red.). Centrum pro ekonomiku a politiku.
Kwieciński J. (1990). Kto trzyma z diabłem. *Odgłosy*, *1990*(12).
Laudin, R. (2012). *Křížem krážem po stopách Járy Cimrmana.* Fragment.
Laudin, R. (2016). *Památná místa Járy Cimrmana: Tady všude byl, tady všude šel…* Cosmopolis.
Lehmann, H.-T. (2004). *Teatr postdramatyczny.* Księgarnia Akademicka.
Lukeš, J. (2017). *„Právě proto, že jsem": Rozhovor s Ivanem M. Havlem.* Knihovna Václava Havla.
Masaryk, T. G. (2003). *Cesta demokracie: T. 1. Projevy, články, rozhovory 1918–1920* (V. Fejlek & R. Vašek, Red.). Masarykův ústav AV ČR.
Masaryk, T. G. (2007). *Cesta demokracie: T. 2. Projevy, články, rozhovory 1921–1923* (V. Fejlek & R. Vašek, Red.). Masarykův ústav – Archiv AV ČR.
Milunić V. (2016, październik 5). [Wspomnienie o V. Havlu]. *Lidové noviny*.
My jsme to nevzdali: Příběhy 20. století: Průvodce totalitními režimy. (2009). Post Bellum: Ústav pro studium totalitních režimů.
Od Redakcji. (2000). Opera żebracza. *Rzeczpospolita*, 2000(94).
Osterloff, B., Raszewska, M., & Sielicki, K. (1996). *Leksykon teatralny.* Twój Styl.
Patočka, J. (1992). *Co jsou Češi?: Malý přehled fakt a pokus o vysvětlení.* Panorama.
Pavlíček, J. (2010). *České a slovenské dějiny v kontextu evropských dějin 20. století*. Pedagogická fakulta Ostravské univerzity.
Pawlak H. (1990). Havel na łódzkiej scenie. *Głos Poranny*, *1990*(37).
Peroutka, F. (2002). *Byl Edvard Beneš vinen?* Společnost Edvarda Beneše.
Petráš, J., & Svoboda, L. (Red.). (2016). *Předjaří: Československo 1963–1967.* Ústav pro studium totalitních režimů.
Pithart, P. (2009). *Děvětaosmdesátý: Vzpomínky a přemýšlení: Krédo.* Academia.

Pithart, P., & Vít, J. (1990). *Listopad ‘89* (J. Valenta, Kalend.). Odeon.
Prečan, V. (Red.). (1990). *Charta 77* (*1977–1989*): *Od morální k demokratické revoluci: Dokumentace.* Čs. Středisko nezávislé literatury.
Putna, M. C. (2009). *Spiritualita Václava Havla: České a americké kontexty.* Knihovna Václava Havla.
Putna, M. C. (2011). *Václav Havel: Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století.* Knihovna Václava Havla.
Rakušanová, L. (1997). *Václav a Dagmar Havlovi: 2 osudy v jednom svazku.* Gallery.
Sadkowski, W. (Red.). Václav Havel [Numer monograficzny]. *Literatura na świecie*, *1989*(8–9).
Šafařík, J. (1991). *Člověk ve věku stroje*. Atlantis.
Šafařík, J. (1992). *Cestou k poslednímu.* Atlantis.
Šafařík, J. (1993). *Sedm listů Melinovi: Z dopisů příteli přírodovědci.* Atlantis.
Šafařík, J. (1999). Ztížená možnost soustředění. W V. Havel. *Hry: Spisy 2*. Torst (Oryginalna praca opublikowana 1969).
Šebánek, J. (2001). *Za Járou Cimrmanem až do hrobu.* Paseka.
Šebánek, J., & Velebný, K. (1998). *Byli jsme a buben: Odvrácená tvař Járy Cimrmana.* Mladá fronta.
Šimečka, M. M. (2015, marzec 14). Havel: Dobry człowiek w polityce (M. Piwowarski, Tłum.), *Gazeta Wyborcza.*
Slavíček, L., Bregantová, P., Horová, A., & Platovská, M. (2016). *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008).* Academia.
Smoljak, L., & Svěrák, Z. (1991). *Filmové komedie Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka.* Kruh.
Smoljak, L., & Svěrák, Z. (1992). *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Járy Cimrmana.* Exact.
Smoljak, L., & Svěrák, Z. (1998). *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Járy Cimrmana II.* Knihcentrum.
Smoljak, L., & Svěrák, Z. (2007). *Divadlo Járy Cimrmana v letech 1997–2007.* Divadlo Járy Cimrmana.
Smoljak, L., & Svěrák, Z. (2010). *Divadlo Járy Cimrmana. Hry a semináře. Úplné vydání.* Paseka.
Smoljak, L., Svěrák, Z., & Wiegiel, J. (1988). *Divadlo Járy Cimrmana* (2. wyd.). Melantrich.
Smoljak, L., Svěrák, Z., & Weigel, J. (2009). *Jára Cimrman: Génius, který se neproslavil.* Computer Press.
Smoljak, L., Svěrák, Z., & Weigel, J. (2014). *Divadlo Járy Cimrmana: Divadlo, které se proslavilo.* Computer Press.
Šormová, E., & Herman, J. (Red.). (2000). *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. Divadelní ústav.
Špirit, M. (Red.). (2013). *Čtení o Václavu Havlovi*. Institut pro studium literatury.
Stankiewicz-Podhorecka T. (1989). Z domów na scenę. *Życie Warszawy*, *1989*(294).
Stoppard, T. (2004, marzec 29). Człowiek z krainy utopii, rozmowa Romana Pawłowskiego. *Gazeta Wyborcza / Duży Format.*
Suk, J. (1997). *Občanské fórum: Listopad – prosinec 1989: Díl 1. Události.* Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
Suk, J. (1998). *Občanské fórum: Listopad – prosinec 1989: Díl 2. Dokumenty.* Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Suk, J. (2009). *Labyrintem revoluce: Aktéři, zápletky a křížovatky jedné politické krize: Od listopadu 1989 do června 1990* (2. wyd.). Prostor.

Suk, J. (2013). *Politika jako absurdní drama: Václav Havel v letech 1975–1989.* Paseka.

Suk, J. (2016). *Veřejné záchodky ze zlata: Konflikt mezi komunistickým utopismem a ekonomickou racionalitou v předsrpnovém Československu.* Prostor.

Svěrák, Z. (2016). *Půlstoletí s Cimrmanem: Legendární divadlo z odvrácené strany.* Paseka.

Svěrák, Z., & Šebánek, J. (2001). *Vinárna U Pavouka: Výbor scénářů a textů rozhlasového pořadu.* Paseka.

Ślipińska J. (1989). Wokół „Wernisażu". *Głos Pomorza*, *1989*(263).

Tabery, E. (2017). *Opuštěná společnost: Česká cesta od Masaryka po Babiše.* Paseka.

Toms, J. (1995). *Od Mnichova po osvobození: Přehled dějin Čechů a Slováků v letech 1938–1945.* Západočeská univerzita.

Vavrečka, H. (1997). *Život je spíš román: Výbor s knižně nepublikovaných prací Huga Vavrečky*. Jasmín.

Vodňanská, J. (2018). *Voda, která hoří.* Torst.

Wanatowiczová, K. (2013). *Miloš Havel – Český filmový magnát.* Knihovna Václava Havla.

Wohlmuth Markupová, J. (2017). *Ivan M. Havel: Od Puzuka k Sakatekovi (1938–1989).* Karolinum.

Wrzos Z. (1989). Havel w Pradze i w Szczecinie. *Głos Szczeciński*, *1989*(288).

Wysiński, A. K. (Red.). (1985). *Almanach sceny polskiej 1981/82.* WAiF.

Žák, J. (2012). *Hovory s V. H. Autentické svědectví o divadle, o kultuře, o letech šedesátých.* XYZ.

Žantovský, M. (2014). *Havel.* Argo.

Zimna, E. (2009). Uporczywa niemożność koncentracji: O dramatach Václava Havla. *Dialog*, *2009*(10), 46–57.

Zimna, E. (2013). Teatralna droga do czeskiej rewolucji. *Dialog*, *2013*(7–8), 158–171.

Zimna, E. (2014). Uporczywa niemożność koncentracji, albo Zagubiona tożsamość bohaterów Václava Havla (ss. 77–86). W M. Balowski, & B. Bakuła (Red.), *Václav Havel: Człowiek, Filozof, Pisarz, Polityk.* Pro – Instytut Filologii Słowiańskiej UAM.

Zimna, E. (2015). Film czy teatr? Debiut Václava Havla w roli reżysera filmowego. W E. Partyga, & G. Nadgrodkiewicz (Red.), *Teatr wobec filmu, film wobec teatru* (ss. 264–271). Instytut Sztuki PAN.

Zimna, E. (2016). O ludziach, którzy nie potrafili żyć w prawdzie. W V. Havel, *Utwory sceniczne* (ss. 653–660). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Zimna, E. (2020). Czeskie nie-aktorstwo, czyli teatr w poszukiwaniu wolności. *Dialog*, *2020*(1), 126–144.

Ztroskotanci a samozvanci. (1977, styczeń 12). *Rudé právo*.

Strony internetowe

Encyklopedia teatru polskiego: http://www.encyklopediateatru.pl – dostęp 29.07.2017.

Divadelní ústav Praha, b.d. = Instytut umění – Divadelní ústav. Virtuální studovna: http://vis.idu.cz – dostęp 15.07.2017.

Kancelář Václava Havla: http://www.vaclavhavel.cz – dostęp 21.07.2017.
Knihovna Václava Havla, b.d. = Knihovna Václava Havla: http://www.vaclavhavel-library.org – dostęp 21.07.2017 (obecnie pod adresem http://www.vaclavhavel.cz).

Źródła niepublikowane

Brynda, K., & Havel, V. (1959). *Život před sebou* [Maszynopis sztuki]. Knihovna Václava Havla v Praze.
Havel, V. (b.d.). *Festyn* (J. Puget, Tłum.) [Maszynopis sztuki]. Biblioteka ZAiKS w Warszawie.
Havel, V. (1966a). *Eduard* [Maszynopis pracy dyplomowej]. Knihovna Václava Havla v Praze.

*

Autorka wykorzystuje ponadto zbiory z Działu Dokumentacji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, archiwum Biblioteki Václava Havla w Pradze (Knihovna Václava Havla v Praze) oraz działu dokumentacji i archiwum Instytutu Teatralnego w Pradze (Institut umění – Divadelní ústav v Praze).

FILMOGRAFIA

Filmy dokumentalne

Bůžková, J. (Reż.). (2009). *Václav Havel, věčný buříč* [Film]. Czechy – Francja.
Chaun, I. (Reż.). (2003). *Václav Havel* [Film]. Czechy.
Činčera, R. (Reż.). (1965). *Na zábradlí uprostřed Evropy* [Film]. Czechosłowacja.
Činčera, R. (Reż.). (1966). *Mlha* [Film]. Czechosłowacja.
Dolenský, M. (Reż.). (2006). *Paní Olga* [Film]. Czechy.
Fenič, F., Sommerová, O., & Majstrovičová, A. (Reż.). (2011). *Olga a Dagmar Havlové*, [Cykl *Inventura Febia*, Film]. Czechy.
Fíla, I. (Reż.). (1993). *Václav Havel – česká pohádka / Václav Havel – Ein böhemisches Märchen* [Film]. Niemcy – Czechy.
Hoffmeister, M. (Reż.). (1990). *Ztroskotanci a samozvanci* [Film]. Czechosłowacja.
Hojtaš, J. (Reż.). (2003). *O cestě na Hrad a zase zpátky* [Film]. Czechy.
Jančárek, P. (Reż.). (2006). *Labyrintem revoluce* [Film]. Czechy.
Jančárek, P. (Reż.). (2007). *Labyrintem k revoluci* [Film]. Czechy.
Jančárek, P. (Reż.). (2009). *Václav Havel, Praha – Hrad* [Film]. Czechy.
Janek, M. (Reż.). (2014). *Olga* [Film]. Czechy.
Jasný, V. (Reż.). (1991). *Proč Havel? / Why Havel?* [Film]. Czechosłowacja – Kanada.
Kačírek, P. (Reż.). (2016). *Jak odchází prezident* [Film]. Czechy.
Koutecký, P., & Janek, M. (Reż.). (2007). *Občan Havel* [Film]. Czechy.
Křemen, P. (Reż.). (2009). *Proces s Plastic People* [Film]. Czechy.
Krob, A. (Reż.). (2006). *Fenomén Hrádeček aneb Duchové pod Břečtejnem* [Film]. Czechy.
Kubala, M. (Reż.). (2008). *VIZE 97* [Film]. Czechy.
Majstrovičová, A. (Reż.). (1998). *Sedmnáct měsíců Dagmar Havlové* [Film]. Czechy.
Němec, J. (Reż.). (2006). *Srdce nad Hradem* [Film]. Czechy.
Novák, J., & Novák, A. (Reż.). (2005). *Občan Václav Havel jede na dovolenou* [Film]. Czechy.
Novák, J., & Novák, A. (Reż.). (2009). *Občan Havel přikuluje* [Film]. Czechy.
Pemberton, D. (Reż.). (2009). *Zapomenutý svět komunismu / The Lost World of Communism* [Film]. Wielka Brytania.
Petrov, M. (Reż.). (2010). *Václav Havel, vězeň číslo 9658* [Film]. Czechy.
Poltikovič, V. (Reż.). (2012). *V objetí dalajlamy* [Film]. Czechy.

Sedláčková, A. (Reż.). (2014). *Život podle Václava Havla* [Film]. Czechy – Francja.
Sommerová, O. (Reż.). (1996). *A znovu Žebracká opera* [Film]. Czechy.
Sommerová, O. (Reż.). (2012). *Věra 68* [Film]. Czechy.
Šedivá, Š. (Reż.). (2010). *Top star: Dagmar Havlová* [Film]. Czechy.
Trojan, O., Fenič, F., & Jakubisko, J. (Reż.). (2011). *Václav Havel versus Václav Klaus* [Cykl *Inventura Febia*, Film]. Czechy.
Vávra, R. (Reż.). (2013). *Ivan Havel: Pozdní sběr* [Film]. Czechy.

Filmy fabularne

Havel, V. (Reż.). (2011). *Odcházení* [Film]. Czechy.
Havlová, D. (Reż.). (2003). *Pocta Václavu Havlovi* [Film]. Czechy.
Smoljak, L. (Reż.). (1983). *Jára Cimrman ležící, spící* [Film]. Czechosłowacja.
Smoljak, L. (Reż.). (1987). *Nejistá sezóna* [Film]. Czechosłowacja.

Programy telewizyjne

Největší Čech. (2005). [Program telewizyjny]. Česká televize. https://www.csfd.cz/film/965173-nejvetsi-cech/prehled/
Noc s Andělem – Andrej Krob. (2015). [Program telewizyjny]. Česká televize.

Seriale telewizyjne

Dudek, J. (Reż.). (1977). *Žena za pultem* [Serial]. Czechosłowacja.
Dudek, J. (Reż.). (1977–1981). *Nemocnice na kraji města* [Serial]. Czechosłowacja.
Sedláček, R. (Reż.). (2013–2014). *České století* [Serial historyczny]. Czechy.
Vorlíček, V. (Reż.). (1980). *Arabela* [Serial]. Czechosłowacja.

Tom 17 serii „Kultura na Pograniczach”

Czeski teatr absurdu.
Dramaty Václava Havla na tle czeskiej historii i kultury

Autorka tomu:
dr Elżbieta Zimna
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, Polska
E-mail: eli.zimna@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2991-6560

Konflikt interesów:
Autorka deklaruje brak konfliktu interesów.

Abstrakt

Monografia jest pierwszą w Polsce próbą analizy całokształtu twórczości Václava Havla. Prezentuje szczegółowo postać Havla, akcentując znaczący wpływ jego i jego rodziny na historię Czechosłowacji, czeskiej kultury i życia intelektualnego. Zwrócono również uwagę na myśl filozoficzną Havla zawartą w jego utworach dramatycznych i publicystycznych.

Książka prezentuje oryginalność czeskiego wariantu nowego nurtu w powojennej dramaturgii światowej nazwanego przez teoretyka tego pojęcia, Martina Esslina, „teatrem absurdu”. Autorka przedstawia twórczość dramaturgiczną Václava Havla jako interesujące uzupełnienie egzystencjalnej perspektywy dramatopisarzy z Zachodu o wymiar doświadczenia człowieka zza żelaznej kurtyny. Naświetla ewolucję warsztatu dramaturgicznego pisarza uwikłanego w zmagania z totalitaryzmem XX wieku, bada przydatność narzędzi opisu rzeczywistości zaproponowanych przez teatr absurdu w warunkach państwa policyjnego, pokazuje wpływ doświadczeń dysydenckich na kształtowanie się postaw etycznych wyrażanych w twórczości literackiej, ale również w życiu społecznym. Analizuje postać Václava Havla poprzez perspektywę wydarzeń historycznych dotykających jego oraz jego rodzinę i ich wpływu na postawę Havla wobec ideologii komunistycznej, a także, w konsekwencji, jego rolę w obaleniu tego systemu. Poddaje też refleksji mechanizmy zniesławiania stosowane w czasach socjalistycznych i kapitalistycznych. W monografii autorka stara się też odpowiedzieć na pytanie o źródła postawy etycznej Václava Havla oraz społeczne i psychologiczne przyczyny licznych prób jego publicznej dyskredytacji, podejmowanych zarówno w czasach totalitarnych, jak i posttotalitarnych.

Dramaty Václava Havla wymagają kluczy interpretacyjnych, bez których ich lektura nie przyniesie pożądanego efektu – nie będzie możliwa deszyfracja tropów i sensów zakodowanych w nich przez autora. Niniejsza książka takie klucze odbiorcy zapewnia. Do przeprowadzenia analizy utworów zastosowano proponowany zarówno przez Havla, jak i teoretyków teatru absurdu klucz interpretacji etycznej, dzięki któremu omawiane dramaty można odczytywać z perspektywy doświadczeń uniwersalnych.

Monografia *Czeski teatr absurdu* ma charakter nowatorski, ponieważ jej autorka jako pierwsza analizuje szczegółowo całokształt twórczości dramaturgicznej Václava Havla, a także jej przynależność do nurtu teatru absurdu. Poddaje też analizie możliwe tropy interpretacyjne tych dramatów, czerpiąc zarówno z ich inscenizacji teatralnych, jak i z możliwego potencjału zawartego w tekście. Wskazuje na ewolucję powracających motywów, udowadniając, że dramaty Václava Havla stanowią przemyślaną całość i mogą być narzędziem badania przemian duchowych społeczeństwa XX wieku. Ponadto zestawia i poddaje interpretacji wszystkie polskie inscenizacje dramatów Havla, co pozwala jej snuć refleksje nad charakterem polskiego i czeskiego imaginarium teatralnego i wskazywać na różnice między nimi. Stawia tezę, że twórczość dramaturgiczna Václava Havla została w Polsce przyswojona bardzo powierzchownie i w przeważającej mierze nie wykroczyła poza obręb stereotypów na temat czeskiej literatury, tak że w rzeczywistości mamy do czynienia z fałszywą polską recepcją tej dramaturgii.

Rozprawę uzupełniają przypisy oraz część dokumentacyjna: zestawienie dramatów Václava Havla wraz ze wskazaniem ich polskich wydań, zestawienie ich polskich inscenizacji, kalendarium życia i twórczości Havla, bibliografia.

Słowa kluczowe: Václav Havel; czeski teatr; czeski dramat; historia Czechosłowacji; teatr absurdu

Volume 17 of the series *Kultura na Pograniczach*
[Borderland Cultures]

**The Czech Theatre of the Absurd:
Václav Havel's Plays Against the Background
of Czech History and Culture**

Author of the volume:

Dr Elżbieta Zimna
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, Polska
[The Zbigniew Raszewski Theatre Institute, Warsaw, Poland]
E-mail: eli.zimna@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2991-6560

Competing interests:
The author declares that she has no competing interests.

Abstract

This study is the first attempt in Poland to analyse the entire work of Václav Havel. It offers an in-depth presentation of this figure, emphasising the significant influence that he and his family had on the history of Czechoslovakia, Czech culture and intellectual life. In doing so, it also considers Havel's philosophical thought contained in his dramatic works and his essays.

The study presents the originality of the Czech variant of the new trend in post-war dramaturgy called "the theatre of the absurd", a concept introduced by Martin Esslin. The author shows how Havel's dramatic works add the dimension of human experience behind the Iron Curtain to the existential perspective of Western dramatists. She also discusses the evolution of the playwright's workshop in the context of his involvement in the struggle with the totalitarianism of the twentieth century, examines the usefulness of the tools for describing reality proposed by the theatre of the absurd under the conditions of a police state, and reflects on the influence of dissident experience on the formation of ethical attitudes expressed in literary works, but also in social life. The study analyses the figure of Havel in the context of historical events which affected him and his family, and considers their influence on his attitude towards communist ideology, and, consequently, his role in the overthrow of the system. The analysis also reflects on the mechanisms of defamation used in socialist and capitalist times. It makes an attempt to answer the question about the sources of Havel's ethical attitude and the social and psy-

chological reasons for numerous attempts to discredit him in public, both in totalitarian and post-totalitarian times.

Václav Havel's plays require interpretative keys, without which their reading will not bring the desired effect – it will not be possible to decode the clues and meanings encoded in them by the author. This study provides such keys to the recipient. The analysis of his works uses the key of ethical interpretation, proposed both by the author and theoreticians of the theatre of the absurd, thanks to which the plays in focus can be read from the perspective of universal experiences.

The present study takes a novel approach: it is the first one to analyse in detail the entirety of Havel's dramatic output and its categorisation as the theatre of the absurd. It also analyses possible interpretative paths of his plays, considering both heir theatrical productions and the potential of the text. It points to the evolution of recurring motifs, proving that Havel's plays constitute a well-thought-out whole and can provide an insight into the spiritual changes of twentieth-century society. Moreover, the study considers and interprets all stage productions of his plays in Poland, reflecting on the character of the Polish and Czech theatrical imaginary and pointing to the differences between them. In doing so, it argues that his dramatic works have been absorbed very superficially in Poland and, for the most part, did not go beyond the stereotypes about Czech literature, which means that in fact we are dealing with a false Polish reception of his oeuvre.

The study includes footnotes, appendices (a list of Václav Havel's plays and their Polish translations, a list of their Polish productions, a timeline of his life and work) and a bibliography.

Keywords: Václav Havel; Czech theatre; Czech drama; history of Czechoslovakia; theatre of the absurd